Schul- und Bürgeraufführungen

in Köln bis zum Jahre 1700.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Carl Niessen

aus Köln.

Köln 1914.

Druck von Paul Gehly.

Den Eltern

in Dankbarkeit.

Schul- und Bürgeraufführungen

in Köln bis zum Jahre 1700.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Carl Niessen

aus Köln.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Mit Genehmigung der Fakultät gelangt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Vollständig wird sie erscheinen als 4. Heft der Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins und wird den Titel tragen:

Dramatische Darstellungen in Köln 1526—1700.

Inhalt:

Vorwort . . . . . S. II

Einleitung 1

Dramatische Darstellungen an den Laurentianer- und Montaner Bursen 16

Aufführungen der Bürger 44

Berufsschauspieler 61

Register.

Referent: Prof. Dr. W. Golther.

Einleitung.

I.

Die Wiege des antiken Dramas steht im Dionysoskult. Die Schauspielkunst hat einen andern Ursprung[1]).

Nie hat das antike Drama verleugnet, daß es einer gottesdienstlichen Handlung entsproß: eine gehobene Feierlichkeit lag in seinem Wesen; nicht das Leben, wie es sich eines jeden Auge darbot, wollte es nachzeichnen, sondern Heldenschicksale, das Ringen und den Fall göttlicher Menschen stellte es dar. Seine Verkörperung auf der Bühne trug das Gepräge einer Feier. Der tragische Schauspieler verkündete den Willen einer höheren Macht, des waltenden Schicksals, er war ein Priester.

Die Schauspielkunst, das Vermögen, Menschen in allen Zufälligkeiten darzustellen, konnte sich hier nicht entwickeln. Ihr Keim lag in den Tänzen, mit denen der ursprüngliche Mensch die Gottheiten des Feldes und Waldes feierte, lag vielleicht in dem Zwang, im Kampf ums Dasein Tiere und Menschen nachahmend täuschen zu müssen. Da einige sich wohl durch eine besondere Gestaltungskraft auszeichneten, übten sie gern und oft ihre Kunst unter dem Jubel der Gaugenossen. Der Beifall, den sie fanden, Armut oder der angeborene Spieltrieb ließ sie dann ein Gewerbe aus der gelegentlichen Belustigung machen: als Gaukler durchzogen sie die Lande. Schon in der kretisch-mykenischen Kunst begegnen wir Darstellungen solches fahrenden Volks[2]).

Auch im Griechenland des 5. Jahrhunderts werden uns Gaukler bezeugt, die mit allerlei Fertigkeiten glänzten und daneben auf die Nachahmung menschlicher und tierischer Typen

---

[1]) Die Ausführungen über den Entwicklungsgang des Mimus stützen sich auf das Werk von Herm. Reich, Der Mimus (1903), in dem eine Fülle von Material verarbeitet ist, und das mir weitere Literaturnachweise erspart.

[2]) Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearb. I, Heft 3 S. 88 Abb. 5 und 8, S. 89 Abb. 2 und 4.

sich verstanden. Mit den Gauklern verwandt war der Rhapsode, der seinem Sange wohl auch mimische Gestaltung unterlegte. Allmählich lernten beide ihre nachgeahmten Menschen in einer Handlung zu einander in Beziehung zu setzen: es entstand der Mimus. Im Gegensatz zur Tragödie scheute er sich nicht, in die Niederungen des Alltags hinabzusteigen. „Der Mimus schilderte das Leben im Guten wie im Bösen"; stolz nannte er sich einen Biologen, einen Schilderer der Wirklichkeit. Der tragische Schauspieler verbarg das Leben unter Maske und langwallenden Gewändern, der Darsteller des Mimus ging in der Tracht der Zeit. Kuppler und Dirnen schilderte er ebenso wie den stutzerhaften, sinnlichen Jüngling, der Ehebruch war ein beliebter Vorwurf; nicht aus Freude am Schmutz: das Leben war ja nicht anders. Der Lebenswahrheit wegen durfte auch die Frau hier die Bühne betreten. Daß er Feld- und Waldkulten sein Dasein verdankte, hat der antike Mime nicht vergessen: die dickbäuchigen Narren mit den breiten Hüften, die auf der Mimenbühne ihre Späße trieben und geprügelt wurden, trugen den grotesken roten Phallus, ein Zeichen zeugender Kraft.

Der Höhepunkt der Entwicklung des Mimus fällt in die römische Kaiserzeit; sieghaft verdrängte er die Tragödie, da die ganze Neigung des Volkes ihm gehörte. Von Griechenland war der Mimus ausgegangen. Im Triumph zog er dann durch die ganze Welt. So kam er auch mit den römischen Heeren zum Rhein, nach Köln[1]).

Salvian, Bischof von Marseille, gibt uns in seiner Schrift *De gubernatione Dei*, die er zwischen 439 und 451 verfaßte, Kunde vom Mimus in Köln. Im 6. Buche wettert er wie so viele Kirchenmänner der Zeit gegen das Theater. Voller Zorn schilt er, es verleite zu Unzucht und Hurerei; der Tempel Gottes veröde, weil das Volk in hellen Scharen zu den Mimen renne. Er fährt fort: „Aber vielleicht kann man hierauf erwidern, das geschehe nicht in allen Städten der Römer. Das ist wahr. Ja ich sage noch mehr, es geschieht nicht einmal dort, wo es früher immer geschah. Es geschieht nicht mehr in der Stadt Mainz, weil sie zerstört und vernichtet ist. Es geschieht nicht mehr in der Stadt Köln, denn sie ist von Feinden

[1]) Reich S. 778 ff.

voll. Es geschieht nicht mehr in der berühmten Stadt Trier, denn sie liegt durch eine viermalige Zerstörung in Trümmern. Es geschieht nicht mehr in den meisten Städten Galliens und Spaniens. Betrachtet man aber die Wünsche der Menschen, so sind die alten Zustände noch überall da, wenn sie auch in Wirklichkeit nicht existieren, denn allenthalben möchte das römische Volk sie wieder haben. Was sage ich von Verlangen? Beinahe alle stillen ihr Verlangen, wenn sie können. Denn wenn die Bewohner irgend einer Stadt nach Ravenna oder Rom kommen, gehen sie mit dem römischen Volke in den Cirkus oder mit den Bürgern Ravennas ins Theater".

Wann die Mimen sich zuerst in Köln eingefunden haben, läßt sich nur vermuten. Vielleicht sind Gaukler schon kurz vor Beginn der christlichen Zeitrechnung dorthin gekommen, um bei den hier untergebrachten Legionen ihren Unterhalt zu finden. Bald mögen auch die richtigen Mimen sich am Rhein gezeigt haben, blühte doch die neue römische Kolonie rasch auf. Mit derselben Leidenschaft, die die Kirchenväter in Ost und Süd so heftig tadeln, werden auch die Kölner den mimischen Spielen sich hingegeben haben; Salvian bestätigt es. Um die Wende des 4. Jahrhunderts ging Köln an die Franken verloren; im Jahre 410 ist es keine römische Stadt mehr. Da floh der Mimus, die Sehnsucht nach seinem übermütigen Treiben zurücklassend.

Seine Spuren in Köln sind recht dürftig: Einige komische Tonmasken mit Resten von Bemalung hat man gefunden, Nachbildungen vielleicht von Masken, wie die Atellane, ein campanischer Zweig des Mimus, sie verwandten[1]). Das ist alles[2]). Von einem festen Theatergebäude hat man weder Nach-

---

[1]) H. Dütschke, römische Maskenfragmente aus Köln (Bonner Jahrbücher Bd. 78 1884 S. 126—134, Abb. auf Taf. II); Jos. Klinkenberg, Das römische Köln, in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, Bd. 1 S. 259 und 372, Abb. S. 371. Wie Herr Prof. Klinkenberg mir freundlichst mitteilte, möchte er die Masken für echte Theatermasken halten, weil sie leicht gearbeitet sind. Mir scheinen sie für die Prügelszenen zu zerbrechlich, was Herr Prof. A. v. Salis mir bestätigte. Über Atellanemasken vgl. Albr. Dieterich, Pulcinella (1897) S. 68, 116 ff., 48 ff. und ebd. Abb.

[2]) Grabsteine eines Choraules und Symphoniacus haben nach einer persönlichen Mitteilung Prof. Klinkenbergs keinen Bezug auf Theaterangestellte; vgl. Klinkenberg S. 147, 275, 285 und 148.

richten noch Reste entdeckt. Doch das brauchte der Mimus auch nicht; ein einfaches Gauklerpodium, das rückwärts durch einen Vorhang *(siparium)* abgeschlossen wurde, und einige Möbelstücke, um einen Innenraum andeuten zu können, ein Kasten, in dem der Buhler sich verbarg: mehr war nicht von nöten. Bezog er in der Heimat ein Dionysostheater, das von der Tragödie verlassen worden war, so richtete er sich auch nicht besser ein. Ohne lange Vorbereitungen sollten kurze, scharfe Bilder des Lebens vorüberziehen. Dafür war seine Bühne geeignet.

Nicht einmal ein massives Amphitheater scheint Köln besessen zu haben[1]). Doch fanden Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen statt, wie das „Gladiatorenmosaik" und der Grabstein eines Soldaten, der wilde Tiere vor dem Kampf verwahrte, andeuten[2]).

Die Franken waren also die Herren der Stadt. Bei ihnen hatte sich kein Theater entwickelt, wenn auch die Tänze, mit denen der Germane den Lauf des Jahres begleitete, gewiß dramatische Bestandteile enthielten. Salvian betont, daß die Franken und anderen Barbaren (Sachsen, Gepiden und Hunnen, Goten und Vandalen) besser seien als die römischen Christen; weil sie keine Mimen hatten, darum schätzte er sie.

War nun die Kunst der Menschendarstellung in der Rheingegend ganz verschollen?

Aus Italien haben wir über das 6. Jahrhundert hinaus auf lange Zeit keine Nachrichten mehr über den Mimus. In Byzanz aber blühte er bis an das Ende des Mittelalters in gewohnter Fröhlichkeit.

Ob von Sonnenaufgang Mimen nach Westdeutschland gezogen sind, können wir nicht belegen. Möglich ist es, ja wahrscheinlich; wanderten doch Erzeugnisse byzantinischen Kunsthandwerks, Grubenschmelzemail und kostbare Stoffe[3]), ja

---

[1]) Klinkenberg S. 225.

[2]) ebd. S. 225, 240 (Abb. S. 239). Alle Originale im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

[3]) Ich denke an byzantinische Stoffe, die man in rheinischen Schreinen fand (Bender, Jll. Geschichte der Stadt Köln, Abb. S. 29), Stücke in der Schnütgen-Sammlung, Emailstreifen an den rheinischen Schreinen.

Bauformen zum Rhein. Warum sollte nicht auch der wanderlustige Mime ausgezogen sein?

Wenn auch aus dieser Quelle dem Volke und den Herren keine frohen Stunden flossen, die Unterhaltung, die der Mime geboten hatte, brauchte man darum doch nicht zu entbehren: die Mimen bildeten sich zu Gauklern zurück. Als Tierbändiger, Jongleur, Tänzer, Musiker, Springer, Messerwerfer begegnet uns der alte Mime im Mittelalter wieder.

Der Aufschwung, den der Gaukler der Antike im Mimus gewonnen hatte, war nicht ganz vergessen: er ist im Mittelalter Puppenspieler, wie er es auch früher schon war, und als Spielmann, als wandernder Sänger und Rezitator setzt er doch im Grunde den rezitativen Mimus fort, der uns im Anfang der Entwicklung des Mimus begegnet ist und neben dem großen mimischen Drama, der Hypothese, durch die Jahrhunderte geht. Wenn er eine Erzählung vortrug, wird er sich bestrebt haben, die redend eingeführten Personen möglichst lebendig herauszuarbeiten, mit Ton und Gebärde die Handlung ausdeutend. In den uns überkommenen Spielmannsliedern zeigt sich oft eine rein dramatische Form, die von jeder epischen Verbindung absieht: ich meine die Streit- und Rätselgedichte, das „geteilte Spiel", Gespräche, die dem frühen Fastnachtspiel oft recht nahe stehen, in denen z. B. Jahreszeiten und Personen um den Vorrang streiten. Auch mit Darstellungen von Typen aus dem Leben wußte der Spielmann sich Gunst und Brot zu erwerben: Stutzer, Eremiten, Pilger, geistliche Personen, Trunkene, Narren und Leute aus fremden Ländern ahmte er trefflich nach, wie uns wiederholt berichtet wird[1]).

So ziehen die Nachkommen der Mimen als *histriones* oder *mimi et joculatores* zu Turnieren, Hochzeiten, Gastmählern, Jahrmärkten, kurz zu allen Gelegenheiten, wo man Muße hat zu schauen.

---

[1]) Die Freude, sich in andere Gestalt zu bringen, tritt uns auch in der Spielmannsdichtung entgegen; man denke an Morolfs Verkleidungen (vgl. die farb. Tafel bei Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Lit., 2. Aufl., S. 145). In der Provence nannte man die Spielleute *contrafacedores* (Creizenach I, 300). Vgl. auch Herm. Jantzen, Geschichte des deutschen Streitgedichts im Mittelalter, 1896 (Rez. von Michels im Anz. f. deutsches Altertum 25, 1895).

In Köln hatten solche *joculatores* ihren festen Wohnsitz wie wir aus den Schreinsbüchern von Columba erfahren. Der *joculator Alexander* wohnte im Jahre 1260 an der *clericorum porta, Volquinius* am Berlich *(Berlici)* im Jahre 1279. Ein Mann von gleicher Art ist wohl *Clairus von Berljin*, der 1446 und 1448 als *Aventujrer* am Berlich verzeichnet ist; 1472 schreibt man ihn als verstorben ein[1]).

Als echte Enkel der Mimen waren die *joculatores* nicht auf das Mutterland beschränkt; wie ihre „Ohrfeigen- und Grimassenkomik" an jedem Ort der Wirkung gewiß war, durften auch sie über die Landesgrenzen hinauswandern. L. Schneider erzählt von holländischen Spielleuten, *zeggers*, die den Rhein hinauf nach Köln zogen. „Da kamen z. B. 1361 laut den alten Rechnungen der Bischöfe von Köln und Kleve Ministrels, da kamen Pfeifer und Musikanten und tauschten Lied und Spruch und Wort"[2]).

Im Altertum rechnete man zu den Mimen auch den Narren, den Hausmimen. Auch ihn finden wir in Köln wieder. Noch im 17. Jahrhundert erscheint neben Musikanten der *kurtzweilige rath* bei den Doktoressen im Quatermarkt, um die Tischgesellschaft mit seinen Possen zu belustigen. Wie der *stupidus calvus* im Mimus ist auch er kahlköpfig und trägt ein buntes Wams wie jener den *centulus*[3]).

Trotz der großen Bedeutung, die den Nachkommen der Mimen für die Entwicklung der Schauspielkunst zukommt, machen sie doch nicht die ganze Geschichte der dramatischen Darstellungen im Mittelalter aus. Von ganz anderer Seite her bildet sich das Drama des Mittelalters, das geistliche Schauspiel, das wie die antike Tragödie im Gottesdienst wurzelt[4]).

---

[1]) Diese Notizen fand ich handschriftlich in der Theaterzettelsammlung aus dem Nachlaß J. J. Merlos auf der Stadtbibliothek in Köln.

[2]) L. Schneider, Geschichte der niederländ. Literatur, Leipzig (1887), S. 152.

[3]) Arch. U. 8 in mehreren Rechnungen für Doktorschmäuse.

[4]) Creizenach, Bd. I. Eine kürzere übersichtl. Darstellung bei Wolfg. Golther, Geschichte der deutschen Dichtung im Mittelalter (1912) S. 62 ff., 161 ff., 513 ff. Literatur ebd. im Anhang.

Gegen den Anfang des 10. Jahrhunderts schuf Tutilo, ein Mönch von St. Gallen, wo damals die Kirchenmusik eine neue Blüte erlebte, kurze Erweiterungen der Evangelientexte für den kirchlichen Wechselgesang, sogen. Tropen. Sein Oster- und Weihnachtstropus sind „die Keimzelle“ der beiden Hauptzweige des geistlichen Dramas, des Oster- und Weihnachtsspiels.

Im 11. und 12. Jahrhundert entwickeln sich die Tropen zu einem Oratorium, in dem Chor und Einzelgesang abwechseln, zur Osterfeier.

Zuerst war die Unterredung des Engels mit den drei Marien am Grabe die stoffliche Grundlage des Osterspiels. Bald stellten sich Erweiterungen ein, die neben einer Darstellung des Wettlaufs der Apostel Johannes und Petrus zum Grabe und einer Szene zwischen den Frauen und einem Salbenkrämer auch die Ereignisse des vorhergehenden Tages, die Aufstellung der Wächter am Grabe und die Auferstehung des Herrn, einfügten: aus der Osterfeier entstand das Osterspiel.

Schon im 13. Jahrhundert sehen wir das Spiel noch weiter ausgreifen und die ganze Leidensgeschichte des Herrn, die durch die Auferstehung gekrönt wird, im Passionsspiele darstellen.

Ähnlich fügen sich in den Weihnachtsfeiern, die aus dem Tropus erwuchsen, verschiedene Elemente zum Weihnachtsspiel zusammen.

Die Oster- und Weihnachtsfeiern, die Oratorien, blieben in enger Verbindung mit der gottesdienstlichen Handlung, da sie sich eng an den Bibeltext anschlossen. Mit der weiteren Ausgestaltung aber ging eine Loslösung von der Kirche Hand in Hand; die Darstellung konnte nun auch außerhalb der Kirche stattfinden. Scholaren und Vaganten sind schon im 13. Jahrhundert die Dichter und Darsteller der Spiele geworden.

Ein weiterer Schritt zur Entfremdung von der Kirche war die Verdeutschung, die seit dem 13. Jahrhundert anfänglich als einfache Übersetzung zuerst den gesprochenen Dialog ergriff.

So wirkt alles zusammen, umfangreiche deutsche Spiele zu schaffen, die vom Laienstande, vom Bürger getragen werden. Im 14. und 15. Jahrhundert erlebt das geistlich-weltliche Schauspiel eine hohe äußere Blüte. Mit regem Eifer nimmt die ganze Bürgerschaft an den Spielen Anteil und bemüht sich, durch

großen Aufwand die innere Kraft zu ersetzen; denn die war verloren gegangen. Immer weitere Kreise hatte das Spiel geschlagen, bis es die ganze Heilsgeschichte, den weiten Weg vom Sturz der Engel bis zur Auferstehung des Herrn, ja bis zum Weltgerichte umfaßte. So mußten formlose Gebilde entstehen, denen auch der Leitgedanke der Erlösung kein Rückgrat gab.

Zudem wurden die heiligen Geschichten immer mehr mit volkstümlichen Possen durchsetzt, die beitrugen, das lose Gefüge noch mehr ins Wanken zu bringen. Sie halfen mit, das Fastnachtspiel schaffen, den gefährlichsten Gegner des geistlichen Dramas[1]).

Aus den umfassenden Spielen konnten sich auch wieder einige Teile lösen, wie z. B. die Marienklagen. Daneben finden auch andere Stoffe ihre dramatische Umsetzung, meist Legenden oder biblische Erzählungen, ja in einem Falle ein Stück Zeitgeschichte. Dies zu schildern ist hier nicht der Ort.

Wie nun Köln sich der Entwicklung einfügt, vermögen wir nicht zu sagen[2]). Die eifrige Lokalforschung hat noch keine bestimmten Angaben über dramatische Darstellungen vor 1526 ans Licht gefördert. Eine Quelle ist vielleicht die altkölnische Malerei. Wiederholt hat man vermutet, daß die dramatischen Darstellungen der Zeit einen weitgehenden Einfluß auf die Bildgestaltung ausübten[3]). Wenigstens in der früheren Zeit dürfen wir daran denken, während in steigender

---

[1]) Friedr. Hammes, Das Zwischenspiel im deutschen Drama. Diss. Heidelberg. Berlin 1910.

[2]) Wie man das bei Maestricht gefundene und ohne Zweifel in der Gegend entstandene Paaschspiel zu Köln in Beziehung setzen kann, ist unbegreiflich. Da läge Aachen doch schon näher. Vgl. M. Wilmotte, Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français, 1898 (Mémoires couronnés, publ. par l'Académie Royale) S. 14 und 113; Braune in der Zeitschr. f. deutsche Philologie, 1873, S. 251.

[3]) Gust. Cohen, Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich, übersetzt von C. Bauer, Leipzig 1907, S. 21 ff., 98 ff. Creizenach I, S. 85, 121, 168, 195, 203, 243, 252, 280, 340, 359. Es sei noch hingewiesen auf die Unklarheit in der Person der Maria Magdalena, die Hosen des hl. Joseph, in die er das Kind wickelt (Erlauer Spiel, Haus Multscher im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum), den Schlaf der Grabwächter, den die Bibel nicht kennt, den Durst des hl. Petrus. Eine abschließende Untersuchung fehlt.

Entwicklung des Sehens das Bild eigenen Gesetzen folgte. Aber gerade in Köln muß man mit Schlüssen in dieser Richtung vorsichtig sein, da die kölnische Malerei dem besonderen Einfluß der Niederlande ausgesetzt war[1]). Zudem fehlen ja noch Schriftquellen, zu denen man die Bilder in Beziehung setzen könnte.

Eines allerdings läßt sich fast mit Bestimmtheit sagen: die Osterfeiern haben als „allgemeine kirchliche Einrichtung“[2]) dem „deutschen Rom“ sicher nicht gefehlt. Eine merkwürdige Abart des Osterspiels hat sich dann noch bis weit in das 17. Jahrhundert in Maria im Capitol erhalten. Gelenius, der in seinem umfangreichen Buche *De admiranda, sacra, et civili magnitudine Coloniae,* das 1645 in Köln erschien[3]), die Kirchen Kölns aufzählt, ihre Schätze beschreibt und die Feste verzeichnet, berichtet folgendes davon:

Nocte resurrectionis Dominicae solemnitas visitati a mulieribus sepulchri Dominici, in hac prae aliis Ecclesiis frequentatur nec immerito, cum Beatissimae matri suae una cum B. Maria Magdalena primus apparuerit ea nocte circa tertiam horam a media nocte resurgens Dominus, uti Matth. 28 narratur, etsi Marcus solius Magdalenae meminerit, sed uti Matthaeus scripsit associatae B. Virgini Mariae et sane multae circumstantiae evincunt hanc alteram Mariam Matthaei esse B. Dei genitricem, quippe quae fide plena non ad ungendum, ut aliae incredulae, sed ad visendum sepulchrum ipsa nocte accessit. . . Er stellt im folgenden fest, wer die Frauen sind, die am hellen Tage das Grab besuchen[4]).

Daß wie in diesem Auferstehungsspiel statt der drei Frauen des mittelalterlichen Osterspiels Maria und Magdalena zum Grabe wandeln und ihnen Christus erscheint, ist mir in keinem andern Spiel begegnet. Doch ist mindestens die Darstellung eines Spiels in der Kirche ein mittelalterlicher Gedanke. — Von einem deutschen Weihnachtsspiel, das 1640 in Maria im Capitol aufgeführt wurde, wird bei der Schilderung des Jesuitendramas die Rede sein.

---

[1]) E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei (Die Kunst in Bildern) 1909, S. 16.

[2]) L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele, 1889, S. 1.

[3]) S. 328.

[4]) Am Rande gibt Gelenius als Tag der Aufführung den 25. Dez. an. Das kann aber, wie schon aus dem Text *Nocte resurrectionis* deutlich hervorgeht, nur ein Irrtum sein.

Wie oben angedeutet wurde, entwickelte sich neben dem großen geistlichen Drama ein durchaus weltliches Possenspiel, das auch in die biblischen Geschichten eindrang[1]). Sein Ursprung liegt nicht so klar da wie das Werden des Passionspiels; Spielleute scheinen den Grund gelegt zu haben, der Bürger entwickelte es fort. In Deutschland sind uns erst im Ausgang des Mittelalters Texte komischer Aufführungen erhalten, 136 Fastnachtspiele, die in überwiegender Zahl Nürnberger Boden entsprossen sind. Die Mehrzahl dieser Spiele entbehrt des eigentlich dramatischen Lebens; in einer Kette von Einzelreden stellt sich ein Zug verkleideter junger Gesellen vor: Narren, die ihre Liebesschicksale erzählen, Büßer, die versäumte Lustgelegenheit beichten, Bauern, Mädchen, Pfaffenknechte, Ritter, kurz allerlei Gestalten, durch die die Zeit so bunt erscheint. Im Allgemeinen bilden die Spiele die Einleitung zum Tanz: in eine Aufforderung, im Tanz die Glieder zu regen, klingen viele aus.

Die Fastnachtzeit scheint schon damals einen Überschwang von Fröhlichkeit in Köln ausgelöst zu haben[2]); selbst in den härtesten Kriegsläuften verlor man daran den Geschmack nicht. Ein Beispiel: Ende Dezember 1641 rückte die Kriegsgefahr bedrohlich näher; streifende Parteien machen den Umkreis der Stadt unsicher; vor den plündernden Horden flüchten die Bauern Vieh und fahrbare Habe in den Schutz der Mauern; ein Auflauf entsteht im Februar unter der aufgeregten Menge: und doch sieht der Rat sich genötigt, alle Maskerade und Mummerei zu verbieten[3]).

Häufig erlaubt der Rat den Jungen und Gesellen verschiedener Ämter, zu Fastnacht *mit der trommen zu gehen*[4]). Was die alles getrieben haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Doch dürfen wir wohl annehmen, daß sie vor oder in den Häusern der Standespersonen tanzten, wie es noch heute einige Gruppen des Rosenmontagszuges tun. Nur in einem Falle habe ich derartiges bezeugt gefunden: 1615 erlaubt der Rat

---

[1]) Creizenach I, 393 ff.

[2]) Vgl. Jac. Kemp, Zur Geschichte der Kölner Fastnacht (Zeitschrift des Vereins f. rhein. und westfäl. Volkskunde, Jg. 3, 1906, S. 241 ff.)

[3]) Nach den Rpr.

[4]) Rpr. 1608, 1612, 1613, 1615, 1618, 1626.

den Gesellen vom Schmiedeamt *den ein zeitlang underlassenen schwertgang wiederumb zuhalten, jedoch das dabei nichts ungepurlichs beschehe*[1]).

Schwerttänze[2]), die schon Tacitus bei den Deutschen bewunderte, wurden „vom 15. bis ins 18. Jahrhundert von einzelnen Innungen besonders geübt und gepflegt". Gesellen in weißen Kitteln, klingende Schellen am Knie, führten, das Schwert in der Hand, verschlungene Reigen auf und hoben zum Schluß den Führer und Vortänzer auf ihren Klingen empor. Musik begleitete das verwirrende Spiel. Ein gewisses dramatisches Element konnte durch die Umrahmung des Tanzes mit Vor- und Nachspruch hineinkommen, wie es uns von einem uralten hessischen Schwerttanz berichtet wird. Sicher haben auch die Kölner Tänzer sich dem Wohlwollen der Zuschauer empfohlen und hernach um Beiträge zu einer Fastnachtschmauserei gebeten, wie es in Hessen geschah.

Die Weißgerbergesellen ziehen am 3. Februar 1611 in der Stadt herum, *den Blasius zu sagen*[3]), wohl eine Abart des Halssegens, den die Kirche am Fest des hl. Blasius austeilt. Ob dies eine stete Sitte war, vermag ich nicht zu sagen. Ebenso schlecht berichtet sind wir über den Maitanz. Wir erfahren nur, daß 1607 der Rat *wegen beschehener Uppigkeit mit aufrichtung des Maystanzes und springens den alten brauch* von seiner Erlaubnis abhängig macht[4]). Auch hier ist es wahrscheinlich, daß in den *Exercitien*, die der Rat nur noch dulden will, wenn sie *manierlich* sind, das Volk mimische und dramatische Ausdrucksformen seiner Maienfreude gefunden hatte und vielleicht in symbolischen Gestalten den Wonnemond verherrlichte. Das mag sich in einem Maispiel der Pferdeknechte ausgeprägt haben, *darin sich viel ungereimte und ärgerlich sachen zugetragen* und das 1614 wie schon früher untersagt wird[5]).

---

[1]) Rpr. Bd. 64 fol. 221, 14. Jan.

[2]) K. Müllenhoff, Über den Schwerttanz (in der Festgabe für Gust. Homeyer, 1871); s. auch Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jh. (Theatergeschichtl. Forschungen XII) 1895, S. XIII, 9, 60, 65, 73 f. Schwerttänzer aus Düsseldorf werden 1655 abgewiesen (Rpr. fol. 13).

[3]) Rpr. fol. 68, 31. Jan.

[4]) Rpr. Bd. 56 fol. 106.

[5]) Rpr. Bd 63 fol. 288, 9. Mai.

Am Dreikönigstage war es Sitte, im häuslichen Kreise einen König zu wählen, der königliche Abzeichen trug und sich wohl mit bester Kraft bemühte, sein kleines Reich mit würdigem Gebahren zu beherrschen[1]). In all dem liegen Keime dramatischer Darstellung, vielleicht echtere als in den Erscheinungen, von denen wir zunächst zu reden haben. Die Entwicklung war aber an dem kindlichen Treiben des Volkes vorübergegangen und hatte fest geformte Bildungen geschaffen, die die dramatische Betätigung in geregelte Bahnen zwang: das Schul- und Bürgerdrama.

Wir werden bald sehen, daß man zu verschiedenen Zeiten dramatische Spiele zur Fastnachtzeit in Köln aufführte. Doch fügen sie sich dem Begriff des Fastnachtspiels nicht ein[2]), da es sich anscheinend um größere, an einen vorher bestimmten und hergerichteten Schauplatz gebundene Spiele handelte. Auch erhielten Wandertruppen die Spielerlaubnis mitunter mit ausdrücklichem Hinweis auf die Zeit des Karnevals. Davon werden wir später hören.

II.

Unaufhaltsamem wirtschaftlichem Niedergang war Köln mit dem Ausgang des Mittelalters verfallen: zu den neuentdeckten Handelswegen hatte die alte Hansastadt den Anschluß nicht gefunden.

Auch im geistigen Leben zeigte sich ein beklagenswerter Tiefstand. Nur schwer errang der Humanismus den Sieg über die starre, formelhafte Scholastik, und noch in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts beklagt Celtis, daß „niemand lateinische Grammatik lehrte oder sich dem feinen Studium der Redner widmete“[3]). Selbst als der Humanismus in Köln

---

[1]) Buch Weinsberg 1552. Vgl. Hermann Schottennius-Hessus, Confabulationes, 1525 u. ö.; im 34. Schülergespräch erzählen zwei Knaben sich von diesem häuslichen Feste. In den seit 1526 angehängten Gastmahlgesprächen schildert das 6. den Königsschmaus, der den König mit einem ganzen Hofstaat umgeben zeigt (Regina, Dux, Obsonator, Cancellarius, Secretarius, Cubicularius, Stultus et Servus), in rein dramatischer Form.

[2]) Creizenach III, S. 269. Jordanns Joseph (1540) war sogar ein Anti-Fastnachtspiel; vgl. weiter unten.

[3]) Vgl. J. Aschbach, Die früheren Wanderjahre des Conrad Celtes (Sitzungsberichte der Wiener Akad., phil.-hist. Kl. 1869), wo S. 82 Ode XXI abgedruckt ist, der die Stelle entnommen ist.

eine Heimstätte gefunden hatte, zeigte der Streit zwischen Reuchlin und Pfefferkorn mit seiner Sippe, daß die mittelalterliche Geistesrichtung in einer breiten Schicht fortdauerte, wie es übertreibend die „Briefe der Dunkelmänner“ (1515) schildern. Da durfte denn Eobanus Hessus verärgert an Reuchlin schreiben: „Die Kölner sind Esel und unnütze Krämerseelen.“ Über ihren Sonderinteressen hatte die Stadt den größeren Zusammenhang verloren.

Die bildende Kunst hielt sich im Anschluß an die Niederlande in staunenswerter Höhe, blieb aber im Dienst der Kirche; außer Andachtbildern konnte die Malerei höchstens Bildnisse protziger Ratsherrn in ihrer Amtstracht schaffen.

Fast ganz im Dienste religiöser Erbauung stand auch die Dichtkunst[1]); ihre beliebtesten Schöpfungen waren Verserzählungen, die meist das Leben von Heiligen behandelten, deren Gebeine in der Stadt ruhten, sogen. „Passien“, die sich zahlreich im Druck erhalten haben. „Was vom 13. bis zum 15. Jahrhundert die lyrischen geistlichen Lieder, sowie die Mysterien oder religiösen Spiele dem Volke geboten hatten, das waren im Anfang des 16. Jahrhunderts am Niederrhein die geistlichen poetischen Erzählungen“. So hat sich das alte Dreikönigspiel in der *Historie ind legende van den hylgen dry konyngen offerhande* (1509) in einfache Erzählung umgesetzt[2]). *Sent Anselmus vrage tzo Marien,* eine Abart der Marienklagen, die sich als selbständige dramatische Darstellung entwickelt hatten, bewahrt die dialogische Form, hat aber ganz „epischen Charakter“. In genauem Anschluß an den „Dialogus Anselmi“ (Köln 1501) erzählt Maria auf die Fragen des Anselmus die Leidensgeschichte ihres göttlichen Sohnes[3]).

Recht deutlich liegt der dramatische Ursprung in der *Historie van lanslot vnd van die schone Sandryn* am Tage: nur durch kleine epische Verbindungen ist ein Drama zum Epos gewandelt[4]). Folgendes ist die Handlung: In einem

---

[1]) Vgl. für das Folgende P. Norrenberg, Kölnisches Literaturleben im ersten Viertel des 16. Jh. Viersen 1873.

[2]) Abgedr. ebd. S. 39 ff.; vgl. S. 14.

[3]) Ebd. S. 5.

[4]) *Hier beghynt eyn genoechliche ind schoen historie van den edelen Lanslot ind die schone Sandrine.* Neudr. bei Norrenberg, S. 60—85.

Baumgarten harrt der junge Herr Lanslot der schönen Magd Sandrine, sie mit seiner Glut zu entzünden. Ruhig versagt sie dem Stürmischen, mit ihm ins grüne Tal zu gehn. Lanslots Mutter, die eine Mißheirat des Sohnes fürchtet, weiß seiner Begierde nach der Jungfrau reinem Leib Rat. Sie heißt den Sohn sich krank stellen und schickt Sandrine auf seine Kammer. Da übermannt sie der Liebestolle. Die Mutter hat richtig gerechnet:

Want als der wille is gedaen,
Soe is die fruntschaff seer vergaen.

Mit *dorper wort* wendet Lanslot sich von dem Mädchen als ob es *eyn stynckende hont* sei. Für die mißhandelte Seele will sie in der Fremde Heilung suchen. Ein frommer Ritter findet sie an einem Quell und wirbt auf seiner Burg um sie als Gattin; sie zeigt ihm einen blütenschweren Baum:

He is so edel vnd so guyt,
Dat he vertziert al desen bomgart.
Off dair queme eyn valcke van hoger art
Geflogen vp diesen boem vnd daelde
Ind he eyn bloem dair aff haelde
Ind dar na nummerme geyn,
Noch nie en haelde meer dan eyn,
Soldet yr den boem dairumb hassen,
Off tzo kopen dairumb lassen?

Der edle Mann versteht sie und hat übergenug an der Fülle der Blüten, die der Baum noch trägt. Lanslot wurde unterdes von tiefer Reue erfaßt; er schickt seinen Knecht Reynont aus, die Gekränkte zu suchen. Ein Waldhüter gibt Reynont Kunde von ihr. Sie sprechen noch, da erblickt er sie, die ihm nur noch sagen kann:

Reynont frunt, dat spel is viss.
Saget, dat he eyn ander begynne,
Want ich en gaff vmb lanslots mynne
Nied eyn gras, dat viss der erden gaet.

Der Falke findet keine Blumen mehr. Reynont glaubt dem reuewunden Herrn Heilung zu bringen, als er ihm sagt, Sandrine sei tot. Seine Mutter verfluchend ersticht sich Lanslot, die Verstoßene im Himmel zu finden. Die Schlußrede (*Conclusie*) wendet die Lehre auf stäte Liebe zu Gott und Maria.

Der Kölner Druck, der aus der Offizin von Henrich van Nuyss hervorging[1]), ist die genaue Übersetzung des Niederländischen Drucks: *Hier beghint een seer ghenoechlike ende amoroze historie van den eedelen Lantsloet end die scone Sandrijn.* Am Ende steht: *Dit boec is voleynt bi mi Gouert van ghemen ter goude in hollant*[2]). Wahrscheinlich gehört dieser Druck in die beiden letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Durch kurze erzählende Verbindungen hat Gouert ein niederländisches abel spel: *Een abel spel van Lanseloot van Denemerken hoe hi wert minnende ene joncfrou, die met siere moeder diende, ende ene sotternie na volghende*[3]) ins Epische gewandelt. Die Kölner Fassung des unbekannten Übersetzers (vielleicht war es H. v. Neuß) steht wohl dicht an der Schwelle des 16. Jahrhunderts. Da die Übersetzung so getreu ist, hat sie notwendig etwas Unbeholfenes, das sie aber nur noch anziehender macht in ihrer kindlichen Einfalt.

Außerordentlich leicht hätte man die Bearbeitung wieder für eine dramatische Darstellung herrichten können. Doch scheinen die Kölner am Anfang des 16. Jahrhunderts im Epischen volles Genüge gefunden zu haben. Erst mit einer Schulaufführung von 1526 hebt für uns die Kunde von wirklichen dramatischen Darstellungen an.

---

[1]) Der Schlußholzschnitt mit doppelköpfigem Adler, der im Brustschild drei Kronen trägt, war Druckerzeichen des H. von Neuß.

[2]) Neudr. bei Hoffmann von Fallersleben in den Horae Belgicae V (Breslau 1837) S. 1—32. Norrenberg bezweifelt grundlos, ob der Goudaer Druck (Exx. in der Lübecker und Hamburger Stadtbibl.) die direkte Vorlage war. Zum Vergleich mit der oben angeführten Stelle stehe hier:

Hi is so eedel ende so goet,
Dat hi verciert alle desen boemgaert
Of quame een valcke van hoger aert
ghevlogen op desen boem en daelde,
Ende hi een bloem daer af haelde,
Ende daer nae nemmermeer gheen,
Noch nye en haelde meer dan een:
Sout ghi den boem daer om haten,
Of te copen daer om laten...

Die Hinzufügung eines Verses, die Norrenberg bedenklich macht, ist freie Zutat (die einzige) des Kölner Übersetzers.

[3]) Proben in den Horae Belgicae Bd. VI, 157 ff.

Dramatische Darstellungen an den Laurentianer und Montaner Bursen.

Die humanistische Bewegung, die Wiederbelebung antiken Geistes im Gegensatz zur scholastisch-kirchlichen Bildung des Mittelalters, erweckte auch das antike Drama aus langem Schlummer; man las wieder Terenz, Plautus und Seneca[1]). In Italien versuchte man sich bald in eigener dramatischer Gestaltung, doch gelangten erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts diese nachgeborenen lateinischen Komödien auf die Bühne. Am Ende des Jahrhunderts sehen wir dann auch echte lateinische Komödien von den Humanisten verkörpert.

Nach Italien schloß Deutschland zuerst sich mit dramatischen Versuchen an, die allerdings über lose gefügte Prosadialoge nicht hinauskamen und so eher der beliebten schriftlichen Mitteilung in dialogischer Form nahestanden als dem wirklichen Drama[2]). Die bequeme Form war den deutschen Humanisten recht willkommen, Zeitfragen aufzurollen oder ihrer Meinung Ausdruck zu geben. So sehen wir denn solche Dialoge z. B. gegen den Pfründenschacher (Wimpfelings Stylpho 1480) oder den Erbfeind der Christenheit (Locher) sich wenden. Einer dieser Dialoge steht in enger Beziehung zu Köln: der *Codrus* (1485) des Gymnasiarchen Joh. Kerckmeister aus Münster, eines ehemaligen Kölner Studenten, eine Reihe von Gesprächen, in denen ein dummer Schulmeister von Kölner Studenten gefoppt wird[3]).

Obwohl es den Humanisten selbst nicht entging, daß sie ihren Schöpfungen kein dramatisches Leben eingehaucht hatten,

---

[1]) Creizenach Bd. I.

[2]) Ebd. Bd. II, 22 ff.

[3]) Eine ausführliche Inhaltsangabe von W. Schulz in der Zeitschr. f. deutsche Philologie 1882, S. 328—341 (danach Creizenach II, 28). Vgl. auch Dietr. Reichling, Die Reform der Domschule zu Münster im Jahre 1500 (Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung und des Unterrichts) 1900, S. 33—36, der den Dialog vom Humanismus wegrücken möchte.

sahen sie doch nicht von einer Darstellung durch ihre Schüler ab: in der Hauptsache kam es ihnen ja doch auf die Übung im Lateinsprechen an.

Ein „verspäteter Nachzügler dieser Art von Stücken" in einer Zeit, die Terenz schon oft hatte darstellen sehen, ist der *Ludus Martius* des Hermannus Schottennius Hessus, den er nach eigener Angabe (im Druck) 1526 zu Fastnacht (*bacchanalibus diebus*) von seinen Schülern als Stilübung (*stili exercitatio*) aufführen ließ.

Über des Schottennius Leben ist nichts Genaues bekannt geworden. Berechtigt ist wohl die Vermutung, daß er aus dem hessischen Städtchen Schotten stammte[1]). Nun findet sich in einer handschriftlichen Geschichte des Laurentianergymnasiums[2]) in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts ein Lehrer Hermannus Scotus verzeichnet, als dessen Todesjahr 1530 angegeben wird. Zweifellos handelt es sich um Schottennius, wenn auch das Todesjahr falsch angegeben ist, da er die Widmungsschrift seiner *Colloquia* noch 1535 verfaßte. In der Vorrede zum *Ludus Imperatorius* ist Scotennius geschrieben, auch eine kleine Stütze für unsere Vermutung. Also ist der *Ludus Martius* wohl in der Laurentianer Burse, die seit 1440 in der Schmierstraße bestand, aufgeführt worden[3]).

Nach Inhalt und Absicht ist diese Kette von Dialogen eine der merkwürdigsten, die der Humanismus geschaffen hat, greift Schottennius doch kühn ein Ereignis auf, das noch eben Deutschland erschüttert hatte: den großen Bauernkrieg von 1525.

Der übliche Prolog beklagt, daß an die Stelle der goldenen, silbernen und ehernen Zeitalter das blutige eiserne getreten ist: Bruder wütet gegen Bruder, Christ gegen Christ.

---

[1]) Bolte in der Allgem. Deutschen Biographie Bd. 32, S. 412.

[2]) Von Stahl (aus dem Ende des 18. Jahrhunderts) im Kölner Stadtarchiv U VIII, 394.

[3]) *Ludus Martius sive bellicus, continens simulachrum, originem, fabulam & finem dissidii, habiti inter Rusticos & Principes Germaniae Orientalis. Anno 1525. Autore Hermanno Schottennio Hesso.* Nach der Beschaffenheit des Druckes aus Quentels Offizin. Schlußwort von 1526. Zusammen mit dem Ludus Imperatorius (s. u.) 1527. Neudr. von Ed. Schröder 1902 als Marburger Universitätsschrift mit Bibliographie und Nachweis entlehnter Stellen. — Vgl. Creizenach II, 30 f.

1) In bluttriefendem Gewand erscheint mit bloßem Schwert Bellona, die Göttin der Zwietracht und gibt ihre Sendung, „Streit zu säen“, kund. 2) Friede fragt angstvoll die fürchterliche Gestalt, was sie auf Erden suche. Krieg droht sie, unabwendbar selbst durch Gebet und Buße. 3) Friede wendet sich an die starken deutschen Männer, ihm, der Quelle des Guten (*ut de me scripsit Erasmus*), zu folgen. 4) Bellona wiegelt die Bauern *(homines plebeios)* zu eisernem Widerstand auf gegen die Unterdrückung von seiten der Grundherren, der Fürsten. 5) Als der Friede wetteifernd versucht, um der Masse Gunst zu werben, muß er weichen. 6) Die Bauern klagen Bellona ihre Not. Sie heißt sie die Tränen trocknen und einen Boten zu den Fürsten senden. 7) Dieser bittet die Fürsten, den Druck zu mäßigen. Nach einer Beratung wollen sie erst Bescheid geben, was der Bote dem Volke meldet (nur 30 Zeilen). 8) Die Fürsten beraten sich. Der Brausekopf Hannibal veranlaßt gegen die vorsichtigen Erwägungen des Aeneas und Ulysses, daß ein Gesandter alle Linderung abschlagen soll. 9) Die Bauern verteidigen ihr gutes Recht gegen die erst schmeichelnde Rede des Gesandten, der mit Hinweisen auf Christi Gebot und klassische Schriften ausweicht. 10) Die Bauern beschließen den Aufstand und schicken den Fürsten den Fehdeboten. 11) Diese bitten, den Frieden zu wahren, bis sie einer Beratung gepflogen haben. 12) Hannibal will nichts von Friede wissen. Aeneas und Ulysses, der selbst zu den Bauern gehen will, mahnen zur Vorsicht. 13) Vergebens versucht Ulysses, die Bauern zur Ruhe zu überreden. 14) Der Führer feuert die Bauern zu tapferem Streiten an. Ihren mutigen Reden traut er aber nicht recht. Vinitor geht noch schnell, sich Mut anzutrinken, Agricola, sich durch seinen Brei zu kräftigen. Simo, ein alter Soldat, freut sich, den verrosteten Panzer anlegen zu dürfen. Der will sein Geld in Sicherheit bringen, ein anderer sein Weib zum Abschied küssen. Ungeduldig ruft der Führer zum Aufbruch. 15) Die Fürsten lassen durch einen Trompeter ihre Ritter zum Kampfe rufen. 16) Hector, Achilles, Aiax und Pollux kommen kriegsmutig heran. Gerüstet sollen sie in ihren Häusern das Zeichen erwarten. 17) Als die Bauern auf dem Marsche, Wein heischend, in einem Kloster Eingang gefunden haben, rauben sie alles

(16 Zeilen). Trotz des Widerstandes ihres Führers dringen sie plündernd in die Kirche und entweihen die heiligen Gefäße. Ein Armer bittet sie um ein Almosen; da verliert er auch noch seine geringe Habe, weil unter Brüdern alles gemeinsam sei. 18) Gegen das Versprechen, in guter Absicht zu kommen, erhalten die Bauern Einlaß bei einem Reichsgrafen. Sie begehren Wein, und der Graf muß sie unter Schimpf und Hohn selbst bedienen. Nur durch das Versprechen, die Aufrührer zu unterstützen, rettet er sich vor der wilden Horde. 19) Die Trompete ruft zum Sammeln: die Bauern haben einen gräflichen Leuteschinder gefangen, den sie trotz alles Flehens im Spießrutenlaufen durchbohren. 20) Durch ihren Gesandten lassen die Fürsten die Bauern auffordern, nach Hause zurückzukehren. Die aber wollen die Waffen nicht niederlegen. 21) Die Fürsten beschließen den Kampf. Als die Aufständischen sich dem Feind gegenübersehen, entsinkt einigen der Mut. Im Sturm brechen die Ritter in ihre Reihen. Leicht fällt den Rittern der Sieg zu. 22) Trompetenstöße verkünden das Ende der Schlacht. Mit wahrer Gier plündern die Edlen die Gefallenen. Aeneas empfindet Mitleid und er betet für sie. Beutebeladen ziehen die Ritter fort. 23) Bauernweiber werfen sich jammernd über die Leichen. Greta klagt, daß die Aecker jetzt brach liegen müssen. Eine andere meint, es sei ein Glück, daß neuerdings Priester und Mönche heiraten, und hofft wie eine andere auf einen reichen Abt oder Canonicus. Einen Augenblick wollen sie rächende Amazonen werden; aber Breikochen ist sicherer. Strophyla fürchtet, durch das Weinen würden ihre Augen häßlich. Doch Elsa weist sie zurecht, das sei nicht nötig, da es ja noch viele andere dumme Männer gebe, und außerdem wecke man damit die Toten nicht auf. 24) Mit harten Drohungen foltern die Ritter in einer Unterhandlung die besiegten Bauern. 25) Nur weil sie ohne Bauern nicht leben können, soll Schonung gelten. Die Führer der Bewegung will man bei gelegener Zeit doch töten, weil Christus gebietet, den Weizen vom Unkraut zu reinigen. 26) Der Gesandte ruft die Bauern wieder und ermutigt sie mit der „Güte“ der Fürsten. 27) Nachdem die Bauern noch haben versichern müssen, wie viel elender sie der Aufstand gemacht habe, nimmt man ihre Unterwerfung an. Mit den Rittern sollen sie Gottes Güte Lob singen. 28) Bellona

wird von den Bauern geschmäht. Der Friede kommt hervor, um nun auf Erden zu walten.

Im Epilog fordert Schottennius die Zuschauer zum Beifallklatschen auf und bittet die Götter um Erhaltung des Friedens[1]).

In einem Schlußwort wendet er sich an die kritischen Leser: Es könnte jemand sagen, das Werk hätte als Tragödie in Versen geschrieben werden müssen. Da nun aber Leute aus dem Volke auftreten, ist es keine Tragödie; das Eingreifen der Fürsten nimmt die Möglichkeit zur Komödie. Der Fürsten Freude paßt bei der traurigen Niederlage der Bauern wieder nicht zu einer ausgesprochenen Gattung. Wenn ein Momus meint, er habe keine Verse schmieden können, so sei er im Recht, denn den Parnaß habe er noch nicht erstiegen und auch nicht aus dem castalischen Quell getrunken.

Dies launige Geständnis paßt recht gut zu der freien Gesinnung, die er in der Beurteilung vaterländischer Zustände zeigt. Zwischen den Parteien stehend enthüllt er frei die Härte und Habsucht der Fürsten; die Ritter schildert er als rechte Schnapphähne. Die Ansprüche der Bauern sind in seinen Augen gerecht, und er tadelt die Geknechteten erst dann, wenn sie in solch gesetzlosen Mitteln Hülfe suchen. Tief empfindet er ihre Not, und so wird ihr Jammern eine furchtbare Anklage. Hinreißend schildert er den Taumel, in dem die Menge willenlos verdirbt und ins Verderben rennt, die Warnungen des besonnenen Führers überschreiend. Ganz gut geglückt ist der Versuch, der Masse durch scharf gezeichnete Einzelpersönlichkeiten, Vertreter volksverderbender Laster, ihre Starrheit zu nehmen. Seine Weiberfeindschaft mag er mit eigener Erfahrung verantworten: auch die klingt echt.

Wie ging nun die Darstellung vor sich? Nur soviel kann aus der knappen Szenenführung erschlossen werden, daß mindestens stellenweise beide Parteien sich gleichzeitig auf der Bühne befinden, ihre Beratungen halten und Boten hin und her senden. Ob der Übergang vom Freien zum Innenraum dem Auge irgendwie verdeutlicht wurde, ist nicht zu entscheiden.

---

[1]) Daß geklatscht wurde, geht aus der 93. Confabulatio des Schottennius hervor, wo Schüler zu Beginn der Ferien *ex more comoediarum* mit der Hand auf ihre Bücher schlagen; das nennen sie *plaudite*, Anfang der Ferien.

Man hat sich wohl mit einem einfachen erhöhten Bretterboden, der alle Orte bedeuten konnte, begnügt. Im Text wird jedesmal die Örtlichkeit angedeutet; wir haben wohl nur an diese „gesprochene Dekoration" zu denken (*arcem quam alias conspicitis* [18] — oder *Monasterium hic in proximo est* [17]).

Noch einen Dialog gleicher Art schuf Schottennius, den *Ludus Imperatorius*[1]), der 1527 im Druck erschien. Von einer Darstellung wissen wir nichts. Der kaiserliche Adler verkündet im Prolog den Sieg des Kaisers über das kommende Unheil voraus. Pluto, der Höllenfürst, ruft seine Teufel zusammen und schickt ihrer sechs auf die Erde, sie zu verwirren und das Meer zu durchwühlen. In deren Gefolge treffen wir Venus, Cupido, Bacchus, Momus, Proprium Commodum, Foenus, Usura, Lurum, Opulentia, Ambitio, Dominatio und Tyrannis. Einen Teil der Menschheit bringen sie vom Guten ab; selbst Priester und Mönche lassen sich verführen. Die Welt ist gespalten in Gute und Böse, Christi Freunde und Feinde: Räuber, Türken und treulose Christen auf der einen Seite, Tugendhafte auf der andern. Der kaiserliche Adler verheißt dem Guten den Sieg. Die helle Begeisterung für das Kaisertum und die Zuneigung zu dem unglücklichen Herrscher, den er wohl selbst in Köln gesehen hatte, ehrt ihn als echten deutschen Mann, wie die Zeit nur zu wenige hatte. Aber der Adler redet nur!

Ein Jahr vor der Ausgabe des *Ludus Martius*, 1525, erschienen seine *Confabulationes tironum litterariorum*, kurze, der Jugend recht angemessene Gespräche für den Lateinunterricht, die uns ein treues Bild des Kölner Schülerlebens geben[2]). Von Schulaufführungen ist darin noch keine Rede. Man darf nicht übersehen, daß ihnen durch solche Gespräche der Boden vor-

---

[1]) *Ludus Imperatorius sive Caesareus, continens umbraticam imaginem, horum temporum, regnante Divo Carolo quinto, illiusque Caesaris divinas victorias, imperii felicem exitum & laudem, autore Hermanno Schottennio Hesso. Cui accedit, & Ludus Martius ... Apud felicem Ubiorum Coloniam exorta, anno MDXXVII.* (Am Schluß:) *Coloniae in Aedibus Quentelianis. Anno MDXXVII.* — Einen Neudruck plante Schröder.

[2]) Vgl. A. Bömer, Die lateinischen Schülergespräche der Humanisten (Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung, 1) 1899, S. 128 ff., wo Inhaltsangabe der Confabulationes und reiche Bibliographie zu finden sind. — Von den *Colloquia Philosophica* gibt es noch ein Ex. in der Stadtbibl. zu Köln.

bereitet werden konnte. Dialoge wie seine 1535 erschienenen *Colloquia moralia* und die *Colloquia philosophica, et consolatoria, ac exhortatoria* hätten schon für eine Rezitation bei Schulfestlichkeiten gereicht, verwendete man an anderen Orten dazu doch auch Dialoge Lucians oder Colloquia des Erasmus[1]), den Schottennius so überaus schätzte. Indes wird eine reichere Entwickelung bald über Schottennius hinweggeschritten sein.

Seit den zwanziger Jahren hören wir immer häufiger von Terenzaufführungen in den Schulen[2]). Für Köln ist uns derartiges nicht bezeugt. Die Schulordnung Hermanns von Wied[3]) von 1543 verordnet für die unteren Klassen Dialoge des Mosellanus und Erasmus, für die Schola theologica (in Bonn) „etliche Tragedien Euripidis oder Sophoclis“; des Terenz Namen nennt sie nicht. In der für die Bursen und die Universität 1563 entworfenen Studienordnung des Johann Rhetius, des Regenten am Jesuitengymnasium *(bursa trium coronarum)*, werden dann „Terentii Comoediae“ ausdrücklich empfohlen[4]). Lehrbücherverzeichnisse der Laurentianer Burse enthalten nur die Komödien des Aristophanes[5]).

Seit 1530 etwa werden auch neulateinische Schulkomödien aufgeführt[6]), die in der Form deutlich den klassischen Einfluß zeigen. Man teilt die Stücke in 5 Akte ein, die durch Chorlieder getrennt sind; man wählt terenzianische Versformen und umfaßt mit Prolog und Epilog die Handlung. In der Wahl biblischer oder moralisch ausdeutbarer Stoffe entfernte man sich allerdings weit genug von der Antike. Köln stand in mancherlei Beziehungen zu dieser neuen Schuldramatik: Ioannes Gymnicus, ein kölnischer Buchdrucker, war wohl der rührigste

---

[1]) Creizenach II, S. 25 und 91.

[2]) Creizenach II, S. 88 ff.

[3]) Abgedr. bei Reinh. Vormbaum, Die evangelischen Schulordnungen I, 403 ff.

[4]) Arch. U VIII.

[5]) Creizenach II, S. 94 ff.

[6]) Zu Köln als Verlagsort des Schuldramas vgl. P. Bahlmann, Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jh., eine zumal nach Standorten unvollständige Bibliographie (vgl. M. Hermann im Anzeiger für deutsches Altertum 23, S. 167 f.). Daß z. B. die Augsburger Stadtbibl. 9 Kölner Drucke aus dem abgesteckten Zeitraum bewahrt, ist B. entgangen.

Verleger der niederländischen Schuldramatiker, ein anderer Drucker, Jaspar von Gennep, ihr eifriger Nachahmer. Auch persönlich steht gerade einer der berühmtesten Köln nahe: Gnaphaeus, dessen *Alcolastus*, der verlorene Sohn[1]), wohl das beliebteste Drama war, studierte in Köln.

Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir schon vor der Mitte des Jahrhunderts solche Schulaufführungen in Köln suchen. Als uns die erste 1581 sicher bezeugt ist, gibt sie sich als Glied einer Reihe jährlich stattfindender Aufführungen[2]): es ist die Tragödie *Laurentius* von Stephan Broelman, die durch die Laurentianer Burse, an der er als Lehrer tätig war, an vier Tagen vor und nach dem Feste des Patrons, am 8., 9., 11. und 12. August dargestellt wurde.

Hermann von Weinsberg, der in seinem „Gedenkbuch" von 1518 bis 1598 so geschwätzig viel vom Kölner Leben erzählt, berichtet: *A. 1581 den 10. aug. vor und nach sancti Laurentii tag ist die comedia de s. Laurentio in bursa sancti Laurentii ad Minores von den Laurentianis herlich und kostlich gespilt worden mit groisser lust des folks, die sie horten und sahen spilen.*

Das alte Gebäude der Burse in der Schmierstraße war im Laufe der Jahre baufällig geworden. Da die großen Seuchen und die Wirren der Zeit die Schulen immer mehr leerten, stand das Gymnasium bald am Rande des Untergangs[3]). Aber der Rat erbarmte sich seiner, indem er ihm 1569 ein an der Drususgasse gelegenes Haus von den Minoritenbrüdern kaufte[4]). Das Schulgebäude, das im Norden der Baugruppe des Klosters lag, grenzte an einen baumbestandenen Hof[5]). In diesem errichteten nun 1581 die Laurentianer eine Bühne[6]), die so groß war, daß sie zwei Bäume in den erhöhten Bretterboden einbeziehen mußten.

---

[1]) Neudr. von Bolte in den Lat. Litteraturdenkmälern XII.

[2]) Vgl. u. in der Periocha.

[3]) Frz. J. v. Bianco, Die alte Universität Köln, I (1850) S. 286.

[4]) Herm. Keussen, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter (1910) I S. 356b (2—15).

[5]) Deutlich erkennbar auf dem Mercator-Plan v. 1571 (Repr. bei Bender und in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln, I).

[6]) Vgl. die Worte des Prologsprechers: *Alumnus sum familiaris, ex hac domo, Unde me prodeuntem aspexitis.* Im deutschen Schlußlied des Nachspiels heißt es: *liebe herrn, die auf dem Kloster steen.*

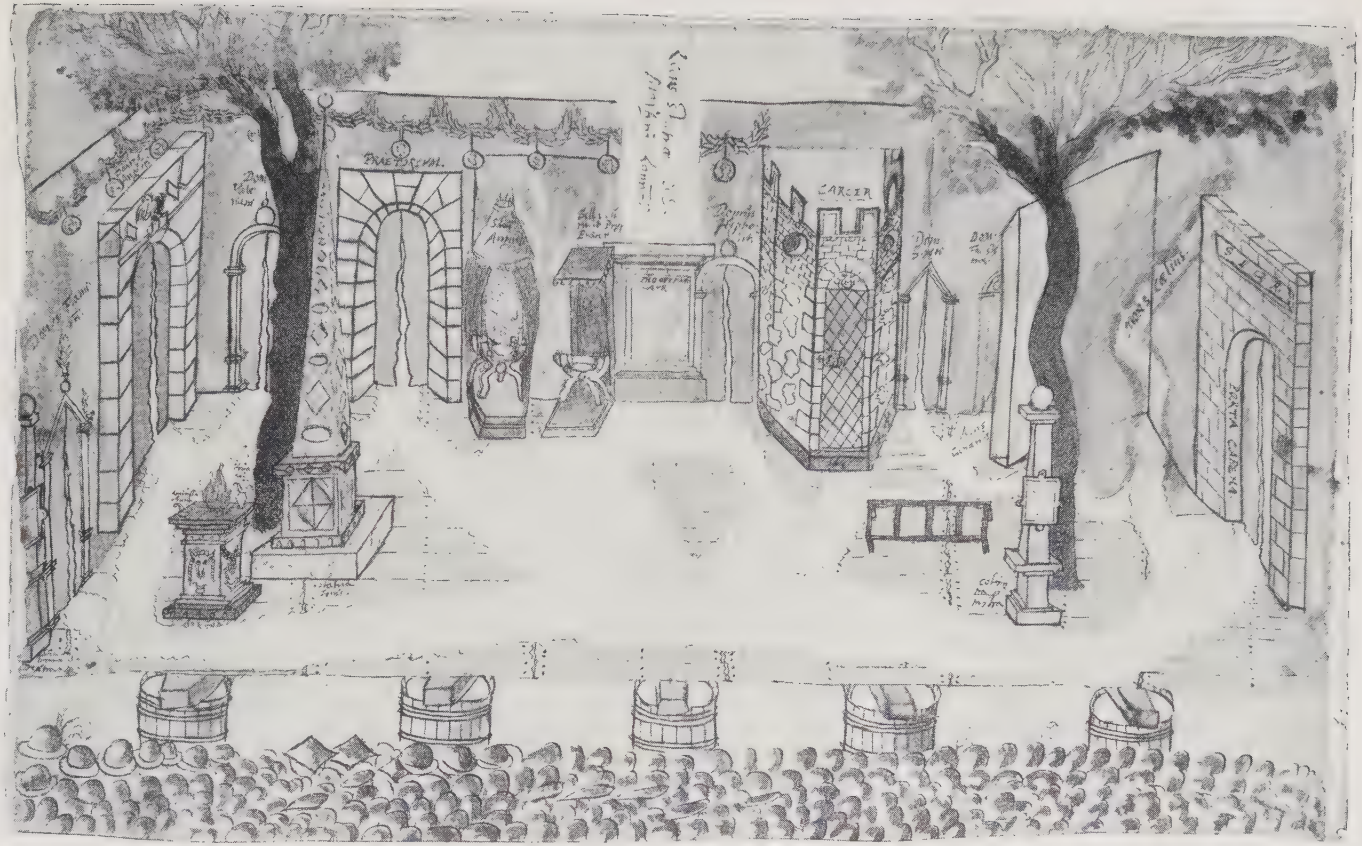
Über die Aufführung sind wir durch Wort und Bild so außerordentlich gut unterrichtet[1]), daß wir uns als Zuschauer fühlen könnten, die das Geschaute noch einmal an sich vorüberziehen lassen. Doch denken wir uns, Weinsberg, der ja als Ratsverwandter zu dem Spiel geladen war, erzähle uns den Hergang:

Kopf an Kopf drängte sich im Klosterhofe vor der Bühne eine große Zuschauermenge aller Klassen. Viele Mitglieder des Rats, dessen besondere Fürsorge ja die Burse genoß, hatten der Einladung Folge geleistet. Auch einige Jesuiten mit ihren viereckigen Hütchen gewahrte man in der ersten Reihe: sie waren wohl gekommen, mit recht kritischem Blick die Darbietung der feindlichen Burse sich anzusehen.

Der Bretterboden des Bühnenbaues, den man *proscenium* oder *theatrum* nannte, war über Balken gebreitet, die auf Fässern ruhten. Gar prächtig hatte man die Bühne hergerichtet, sollte sie doch das heilige Rom darstellen (s. Tafel). An der linken Seite lagen die Wohnungen der Christen; der heidnische Stadtteil links war durch eine in Bogen geheftete Ranke mit herabhängenden runden Bildnisreliefs geschmückt. Ein großes grünes Tuch umschloß von drei Seiten die Bühne, alle Örtlichkeiten, die im Spiele vorkamen, umfassend. Vorn auf der rechten Seite wurde das Tuch von einem Schlitz durchbrochen, den ein großer, roter, mit S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) bezeichneter Torbogen umschloß, die Porta Capena. Dicht daneben führte ein steiler Weg den grünbewachsenen Mons Caelius hinauf. Hart am Berge schnitt eine Wand in den Bühnenraum, hinter der man das Dorf Canarius sich zu denken

---

[1]) Kunde von der Aufführung gibt ein handschriftlicher Text in Folio, der nach der Aufführung als Ersatz für das verlorene Original entstand (aus Broelmans Besitz im Archiv *188 fol. 1—75). Die zahlreichen Anmerkungen über Kleidung und Bewegung stehen ganz unter dem Eindruck des Geschauten. Beigefügt waren eine farbige Zeichnung der Bühne, die jetzt für Ausstellungszwecke herausgenommen ist, und folgende Bilder: 1. Statue des hl. Laurentius. — Kostüme: 2. Laurentius. 3. Hastilifer und Scutifer. 4. Flamen Dialis. 5. Zwei Sodales. 6. Magister scriniarius. 7. Fünf Feldzeichen. 8. Lanze, Fackel, Fasces. 9. Marterwerkzeuge: Plumbata, Scorpiones, Lampades. 10. Rost. — Symbole der Kirche: 11. Blumenschale. 12. Brennendes Herz. 13. Löwe mit Kreuz. 14. Schwert. Noch weitere Zeichnungen waren vorgesehen.



Taf. 1. Bühne für die Laurentius-Aufführung im Jahre 1581.

hatte. Durch sie ein wenig verdeckt lag das Haus der Faustina dicht neben dem Hause des Papstes Sixtus. Die Häuser *(domus)* waren alle durch einen Schlitz angedeutet, den zwei senkrechte Pfosten mit abschließendem Bogen oder Dreieck umfaßten. Neben dem Hause des Papstes sprang ein Kerker vor, dessen rohes Mauerwerk Zinnen krönten. Nach vorne öffnete er sich in einem Gittertor, durch das man die Gefangenen sehen konnte. Daneben wohnte der Kerkermeister Hyppolitus. Genau in der Mitte der Bühne stand an der Rückwand eine Statue des hl. Laurentius, die genau so bekleidet war wie der Darsteller des Heiligen im Spiel, aber einen Strahlenkranz ums Haupt trug und mit der Rechten einen Rost an sich drückte. Neben ihr war auf einer Stufe der Sessel (*sella curulis*) des Praetors aufgestellt, über dem sich ein Stoffdach erhob. Prächtiger war der geraffte Thronhimmel über dem Sessel des Kaisers dicht daneben. Das Praetorium war durch einen Torbogen bezeichnet. Dicht am linken Ende der Rückwand stand das Haus des Praetors Valerianus. An der linken Seitenwand sah man den gewölbten Eingang zum kaiserlichen Palaste und vorn die Wohnung des Oberpriesters, des Flamen Dialis. Sein Weg zum Heiligtum Jupiters war nicht weit: gerade vor seinem Hause stand des Gottes Altar, ein Stein von vierseitig prismatischer Form, auf niederen Stufen, mit Widderköpfen verziert. Wenn geopfert wurde, zündete man ein Feuer darauf an; Weihrauchschale und Weinkanne standen schon bereit. Rechts ragte, etwas in den Hintergrund gerückt, ein Obelisk, den man als „Statua Jovis“ bezeichnete. Hinter dem Altar erhob sich ein Baum, dem ein zweiter an der rechten Seite der Bühne entsprach. Von allen Schlitzen der umfassenden Tuchwand gingen Wege aus, die sich wie Bächlein vereinigten. Zu beiden Seiten der Bühne waren an vierkantigen Pfeilern goldumrahmte Schilder aufgehängt, auf denen Broelman die geschichtlichen Quellenschriften der Tragödie — nicht weniger als 36 — verzeichnet hatte.

Und nun die Aufführung selbst! Eröffnet wurde das Spiel durch einen Prolog (133 Zeilen), gesprochen von einem Jüngling in violettem Ober- und Unterkleid mit einem Stab von gleicher Farbe, ganz wie früher die Magister der freien Künste gekleidet. Er pries den Rat und die Stadt Köln als Schirmer der Wissen-

schaften. Ihn löste ein Knabe ab im Festgewand der Schüler, eine Binde im Haar und ohne Schuhe, der zunächst den Schauplatz erklärte und betonte, daß man das echte Rom mit seinen Bräuchen darstellen wolle:

Urbs Roma haec, ita ut videtis proscenium,
Quamdiu coeptam exhibemus Tragoediam.
Quando aliam egimus, fuit hic oppidum aliud:
Ritus, vestes, mores alii nunc quam alias.

Dann zogen die Personen des Stückes auf die Bühne, und der Knabe erzählte den Inhalt des Spiels *(Periocha)*. Auf jede Person, von der er gerade sprach, wies er mit einem Lorbeerzweig (54 Zeilen).

Dann begann das Stück, dessen Inhalt wir uns jetzt vorführen wollen.

Actus I. Scena I. (87 Z.) Faustina hat gehört, daß Kaiser Philippus Christ geworden ist, und tritt aus ihrem Hause, dem Zweifel und der Freude zugleich Ausdruck gebend. (Sie war in eine schwarze Palla gekleidet; ein hoher Kopfputz erhob sich auf ihrem Haupt [*togumento turrito gallicano*]; in der Hand hielt sie ein Schweißtuch; auf der Schulter war ihr Name in silbernen Buchstaben befestigt.) Valeria, eine Küstersfrau, bestätigt ihr das Gerücht; ebenso ein blinder Bettler, den ein Knabe hereinführt. (Valeria war weiß gekleidet, hatte aber den gleichen Kopfputz, von dem hier ein Tränentuch herabhing.) In freudiger Erregung kommt der Presbyter Severus heran. Ihn begleiteten Faustinas Gatte: der Lektor Crescentius, der Subdiakon Claudius und der Küster. (Severus trug eine schwarze Toga und Talar; er hielt ein Buch und einen Priesterstab; ein langer Bart umrahmte sein Gesicht. Crescentius hatte einen langen rötlichen Bart und führte auch ein Buch in der Hand. Die anderen hatten kürzere Bärte und waren in verschiedenen Farben gekleidet.) Alle preisen sie Gott und gehen weg, um mit den vielen Christen im Dorfe Canarius frohlockend zu beten.

Sc. II. (41 Z.) In Gedanken wandelt Laurentius auf der Bühne umher (*inambulans*). (Er trug ein langes weißes Untergewand ohne Gürtel; darüber fiel ein kaselartiges, an beiden Seiten offenes gelbes Gewandstück, das rote Pflanzenranken belebten; im Nacken kam die Kante der Stola zum Vorschein.) Er spricht von

dem Druck der Tyrannei, den bisher die Christen erduldet haben:

. . . quid incommodi duo Commodi?
Quid vere severus Severus? quid odia . . .

Jetzt ist Friedenshoffnung aufgestiegen, und freudigen Herzens geht er zum Gebet.

Sc. III. (53 Z.) Idolarcha, der Teufel des Götzendienstes, kommt hervor und verflucht den Entschluß Philipps. Scharf wägt er ab, wie er den Christen schaden kann. Faustina und Crescentius eilen zum Gottesdienst. Idolarcha, der sich vor ihnen versteckt hat, springt mit seinem Genossen Epivola freudig mit fertigem Plan heraus: Epivola, der Teufel des Verrats, soll den Heerführer Decius zum Aufstand gegen den christlichen Kaiser verführen und einen andern zum Kaisermord; er wird den Auftrag schon gut vollführen:

Meum sit iste labor, securum dabo,
Tentabo iam viae accinctus, insidias.

Sc. IV. (214 Z.) Papst Sixtus redet zur Gemeinde (Laurentius, sechs Diakone, ein Subdiakon, ein Presbyter, Lektor, Küster und Frauen), nach äußerem Sieg sollen sie sich in ihr Inneres wenden. Fünf der Gläubigen geloben es. Da mahnt der Papst, in künftigen Verfolgungen, die er ahnt, standhaft den Glauben zu bekennen. Laurentius beteuert:

Pater, non verbis mihi, sed ausis fortibus
Constantia fundatur . . .

als Sixtus ein Treugelöbnis begehrt. Nun vergleicht in einer langen Predigt der Papst die Feinde der Kirche (z. B. Simon Magus) mit himmelstürmenden, bald besiegten Cyklopen. Er wendet sich gegen die epikureischen Christen und hält seine Schäflein zur Wachsamkeit an. Drei Geistliche versprechen ihm Gehorsam. Unterdessen sind mit der Kirche vier Engel hervorgegangen, die vor und nach den Versen der Geistlichen im Dreigesang (*tricinio*) singen:

Nunc, christiani, carpite
Plena manu laetitiae
Flores: manus mox imbuet
Istas dolor cum sanguine:
Sed post crues, et post necem
Caelo manent vo(bi)s gaudia
Cum domino:/:

(Die Kirche prangte in einem ganz weißen Gewande in Form der palla; züchtigen Gold- und Blumenschmuck trug sie im Haar, in der Hand eine mit Blüten gefüllte goldene Schale. Vier Engel mit Ölbaumzweigen als Zeichen des Friedens, des Kampfes und der Liebe Gottes begleiteten sie.) Die Kirche spricht eine Inhaltsangabe in achtsilbigen stumpfen Knittelversen, die *ad captum rudiorum* angefügt ist. Bei den Worten:

Dis ist der tag, der werde tag,
Des iederman sich frewen mag.
Darnach mein Herz mit ganzer gir
Offtmal verlanget hatt in mir

streut sie Blumen und Festgesänge (*carmina gratulatoria*) unter die Zuschauer und auf die Bühne. Den Inhalt des 2. Aktes erklärt sie schon im Voraus (im Ganzen 128 Z.).

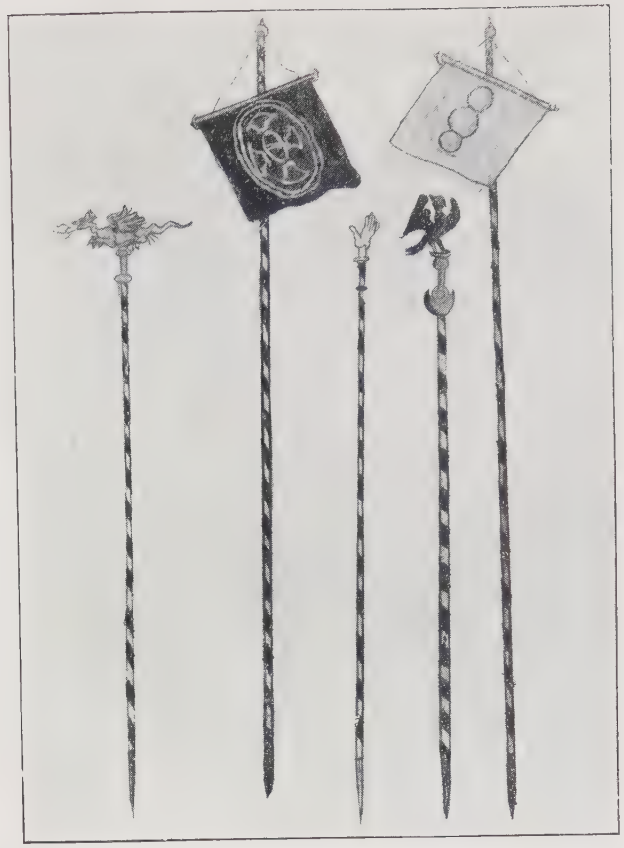
Act. II. Sc. I. (97 Z.) Faustina erzählt ihren Nachbarinnen Valeria und Justina, im Traum habe sie Vogelheere, die von königlichen Adlern geführt wurden, gegeneinander streiten sehen. Plötzlich verließen einen Adler die Seinigen und erschlugen ihn im Bunde mit dem Feinde. Da stürzt ein Bote durchs Tor und erzählt (für sich), die illyrischen Soldaten hätten Decius auf den Schild erhoben, und Kaiser Philipp sei, die Freveltat zu rächen, mit seinem Heere ausgezogen. Auf dem Marsch (in Verona) habe ein rasender Soldat ihn ermordet. Der Bote fragt die Frauen nach dem Hause des Praetors. Im Innersten erschüttert eilen die Christinnen zum Papst.

Sc. II. (59 Z.) Der Teufel Epivolá erzählt freudestrahlend seinen Genossen Idolarcha und Pluto, dem Geizteufel, wie er den Soldaten zum Kaisermord angestachelt habe. Sie wollen des Decius, des neuen Kaisers, Habgier nützen, die Christen zu verderben. Auch den Götzendienst denken sie neu zu beleben.

Sc. III. (55 Z.) Valerianus zieht mit seiner Praeotorianerkohorte heran. (Sie bestand aus 12 Soldaten.) Der Präfekt trug eine Hand auf einem Stab. Voran schritten ein Vexillifer, der auf langer gelb-schwarzer Stange ein kleines schwarzes Banner mit weißer Zeichnung eines kreuzähnlichen Gebildes trug, und ein Aquilifer mit schwarzem Adler auf einer hohen Stange. Ein Draconarius führte einen gelben (goldenen?) züngelnden Drachen auf hohem Schaft (s. Tafel). Ihm folgten zwei Scutalifer (oder scutifer) (s Tafel) mit ovalen Eisenschilden,

Scutifer

Hastilifer



Feldzeichen

Taf. 2. Kostüme und Requisiten für die Laurentius-Aufführung.

die ein goldenes Ornament schmückte; sie hatten den Oberkörper mit eisernen Panzern umschlossen, die deutlich die Form des Körpers nachbildeten. Der eiserne Visierhelm, von dem rückwärts ein roter Kamm aufstieg, war mit einer gelben Kante eingefaßt. Vom unteren Rande des Panzers fielen gelbe Zaddeln über das zinnoberrote Untergewand, das in breiten Streifen hervorsah; die Beine waren bloß, die schwarzen Schuhe zeigten eine gelbe Oberkante; in der Linken führten sie einen kurzen Speer mit fischschwanzförmiger, breiter Spitze. Hinter ihnen kamen zwei Bogenschützen, denen vier Hastilifer folgten (s. Tafel), die in hellbraunen Panzern staken; die Schulterteile waren so getrieben, daß der Arm fast wie aus dem Maul eines Wasserspeiers hervorsah. Auf der linken Schulter war der olivgrüne Mantel aus einem Stück Zeug (wie eine Chlamys) geheftet. Ein schwärzliches Untergewand sah unter dem Panzer hervor. Der mit einem Volutenornament (golden) gezierte Visierhelm hatte Backenklappen. Sie trugen leichte Schuhe; die Lanze war bedeutend länger als die der Schildträger. Alle jauchzten über den Fall des als Karthager verhaßten Philipp. Dem neuen Kaiser zujubelnd stürzen sie in den kaiserlichen Palast, Philipps Sohn zu ermorden. Ein Christ sieht entsetzt die Untat. Dieselbe Freude wie die Praetorianer zeigt die Tribunitkohorte, mit der Parthenius heranrückt. (Ihrer waren zehn. Sie hatten nur einen Vexillifer, der ein gelbes Banner auf schwarzroter Stange trug; auf dem Banner sah man drei übereinanderstehende rote Kreisflächen. Diese Kohorte hatte nur drei Hastilifer.)

Sc. IV. (110 Z.) Der Papst kommt mit den Frauen, Laurentius und den anderen Geistlichen aus seinem Hause und läßt sich die Trauerbotschaft noch einmal bestätigen. Selbst als er von Claudius erfahren muß, daß des Kaisers Sohn hingeschlachtet ist, ermutigt er noch die Klagenden, in aller Verfolgung zu Christus zu stehen.

Sc. V. (257 Z.) Die beiden Kohorten grüßen den einziehenden Thronräuber Decius mit schrankenlosen Lobeserhebungen, küssen seine Füße und berühren seine Knie. (Ihm schritten immer zwölf Fasciferes voraus, die mit Lorbeerranken umwundene Rutenbündel (s. Tafel), aus denen die Schneide einer Axt hervorsah, auf der Schulter trugen. Decius (der den Jubelnden Kußhände zuwarf) zählt seine Siege auf und verspricht,

die drohenden Barbaren niederzuwerfen. Er schwört (die Linke aufs Herz gelegt, die Rechte mit ausgestrecktem Daumen erhoben), des Staates Heil zu seinem zu machen. Die Soldaten schlagen die Waffen aneinander und leisten ihm einen Treueid. Dann setzt der Verräter sich die Lorbeerkrone auf und ernennt Valerianus zum Praetor und Parthenius zum Tribunen. Die Teufel sind schon am Werk gewesen: er will die Christen mit einem Edikt vernichten, die Urheber von Stadtbränden und Betrüger, die Staatsgüter an sich gezogen haben. Den Valerianus beauftragt er, den Verhaßten ihre Schätze zu nehmen.

Sc. VI. (137 Z.) Papst Sixtus redet zu seinen Geistlichen. Nach Christi Gebot wollen sie alle Verfolgung auf sich nehmen: im Himmel wartet ihrer ja herrlicher Lohn. Den Laurentius bittet er, die geringen Reichtümer der Kirche unter die Armen zu verteilen. Dann betet er knieend mit gegen Himmel gestreckten Händen, Gottes Beistand in den Qualen, die ihrer harren, zu erflehen. Da sieht der Küster in der Ferne Soldaten: es ist Parthenius, der den Papst zu fahen sucht. Der heilige Mann denkt nicht an Flucht: ruhig geht er den Kriegsknechten mit seinen Diakonen entgegen. Als der Papst das Kirchengut als Christi und der Armen Eigentum nicht herausgeben will, werfen sie ihn mit seinen sechs Diakonen in den Kerker. Zweimal versucht Laurentius vergebens, dem hl. Vater zu folgen. Parthenius ist verwundert über soviel Mut.

Sc. VII. (63 Z.) Laurentius befiehlt dem Ostiarius und Lektor, die beim Nahen der Soldaten geflohen waren und nun nach des Papstes Schicksal fragen, die Armen vom Dorf Canarius und der Porta Capena heranzuholen. Während die Armen nahen, führen die Teufel einen stummen Freudentanz um den Kerker auf *(ad occupandos spectatorum oculos)*. Laurentius, der die Schätze herausbringt, wird von den Armen zärtlich begrüßt:

. . . Salve divine levites. — Parens
Et Patrone salve. — Solator pauperum Salve . . .

In einer Reihe aufgestellt, empfangen sie die Gaben der Kirche.

Die Kirche (grün gekleidet mit einem geflügelten brennenden Herzen in der Hand, ein Zeichen wachsenden Mutes) tritt wieder mit ihren vier Engeln (die Lorbeerzweige als Symbole des künftigen Sieges tragen) heraus. Nachdem die Engel einen

kurzen Chor (7 Z.) gesungen haben, gibt sie wieder eine deutsche Erläuterung des vergangenen und kommenden Aktes (118 Z.).

Act. III. Sc. I. (168 Z.) Laurentius kehrt mit Geistlichen vom Gebet zurück. Auf seine Ermahnungen versprechen sie ihm Treue im Glauben. Da kommt unter Trompetenschall Decius, von seinem Sohne und vier Senatoren begleitet, in kaiserlicher Pracht (*in pompa*) aus dem Palast und läßt sich auf seinem Throne nieder. Die Senatoren sitzen ihm zur Seite. Der Papst wird mit seinen Diakonen aus dem Kerker geführt und aufgefordert, den Göttern zu opfern. Doch der hat nur Worte des Hohns für die Götzen aus Gold und Stein. Er soll zum Heiligtum des Mars vor der Stadt geführt werden, um zu sterben, wenn er standhaft bleibt. An der Porta Capena bittet Laurentius, ihn begleiten zu dürfen. Sanft weist Sixtus ihn ab, weil die verlassene Herde des Hirten bedürfe und die Kirchengüter noch nicht alle verteilt seien. Als die Soldaten der Tribunitkohorte, die Sixtus führen, von Schätzen hören, werfen sie Laurentius in den Kerker.

Sc. II. (44 Z.) Der Oberpriester, der Flamen Dialis, tritt mit zwei Sodales aus seinem Hause, um beim Kaiser die Christen anzuklagen, weil sie Jupiter beleidigen und erzürnen. (Der Flamen Dialis [s. Tafel] trug ein langes, mit breitem Bande gegürtetes Gewand und einen spitzen, hohen Hut [fast wie ein Judenhut]. Ein langer weißer Bart umrahmte sein Gesicht; in der Hand hielt er einen in einer Volute endigenden Stab von halber Körperlänge. Seine Gehilfen [s. Tafel] waren grün und schwarz gekleidet; die weißen Hüte endigten in einem zylinderförmigen Körper; ihre braunen Bärte waren kurz. Alle trugen sie schwarze Schuhe.)

Sc. III. (126 Z.) Hyppolitus, der Kerkerwächter, bewundert die Standhaftigkeit der Christen. Da leuchtet himmlischer Glanz im Kerker auf, Donnergetöse mischt sich mit Engelstimmen. Erschreckt stürzen des Wächters beide Kinder und seine Frau aus dem Hause. Sie fragen Laurentius, ob die Götter dies Wunder vollbracht haben. Der aber spricht ihnen von Christus, und sogleich lassen sie sich alle taufen. Vergebens beredet der Wächter Laurentius zu fliehen.

Sc. IV. (100 Z.) Der Kaiser kommt mit Valerianus (dem sechs Fasciferes, Henkersknechte, voraufgingen), Parthenius

und den vier Senatoren zum Gericht über Laurentius. (Wie immer begleiteten die Soldaten und Fasciferes des Kaisers ihre Befehlshaber. Dem Praetor folgte zudem der Magister Memoriae [s. Tafel], der das Verzeichnis der Staatsämter in Leder gewickelt trug [*laterculum*]; sein langes, gegürtetes Untergewand war karminrot, ein langer olivgrüner Mantel fiel ihm über Schultern und Rücken; am Gürtel hing ihm ein Dolch in goldener Scheide; den Kopf bedeckte eine einfache, umgekrempelte Kappe.) Selbst die Aussicht auf die höchsten Staatsämter vermag nicht, Laurentius von seinem Glauben abzubringen. Als der Praetor ihn auffordert, die Schätze herauszugeben, willigt er ein und erhält drei Tage Frist. In einem Monologe sagt er, daß er sie den Armen geben will, und eilt über den Mons Caelius hinweg.

Nach dem Gesang der Engel (7 Z.) verspricht die Kirche den Standhaften Himmelslohn und erklärt wie vorher die Handlung. (129 Z.) (Diesmal war ihr Kleid gelb; als Zeichen der Standhaftigkeit trug sie das Bild eines Löwen, der ein Kreuz mit den Tatzen hielt [s. Tafel]. Die Engel hatten Lorbeerkronen des Sieges.)

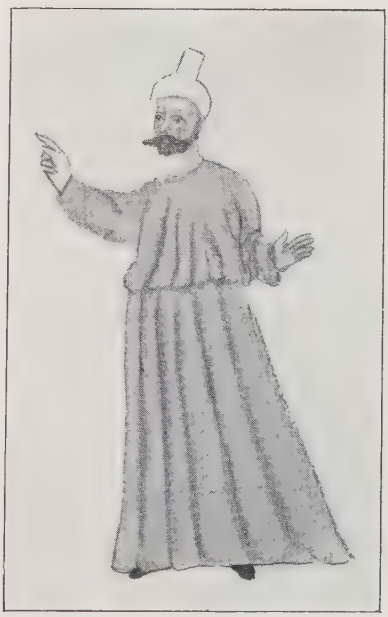
Act. IV. Sc. I. (115 Z.) Laurentius hat die Armen im Hause des Sixtus beschenkt und ihnen die Füße gewaschen. Vor dem Hause stellt er sie in langer Reihe auf. Decius kommt, die Schätze zu sehen; Laurentius zeigt auf die Armen. Als der Kaiser über den Betrug flucht, redet Laurentius von der Nichtigkeit der Erdengüter; die Krankheiten der Armen vergleicht er mit sittlichen Schäden, die schlimmer seien. Rasend befiehlt Decius die Verfolgung der Christen.

Sc. II. (70 Z.) Die Fasciferes jagen mit Ruten aus ihren Bündeln die Bettler davon. Laurentius wird von den Fasciferes des Praetors ergriffen; die Kleider reißt man ihm vom Leibe und schlägt mit Ruten auf ihn ein. Dann geißeln sie ihn mit kantigen Bleistücken, die mit einer Kette an einem kurzen Stab befestigt sind *(plumbata)* (s. Tafel). Mit umgebogenen eisernen Gabeln (*pectimes*) (s. Tafel) zerfleischen sie seine Brust und brennen ihn mit Feuer, das in Halbkugeln brennt, die drehbar auf einem Stabe angebracht sind, sodaß sie stets in wagerechter Lage sich befinden *(lampades)* (s. Tafel). Aber all dies ist dem Jüngling „ambrosia“ und „nectar“. Ein

Magister memoriae

Laurentius

Flamen Dialis



Priester

Taf. 3. Kostüme für die Laurentius-Aufführung im Jahre 1581.

Engel, der sich zu Beginn der Marter eingefunden hat, kühlt seine Wunden. Zu erneuter Folterung wird er in das Haus des Tribunen geführt.

Sc. III. (46 Z.) Parthenius, der mit seiner Kohorte auf der Bühne bleibt, glaubt, die Christen seien Freunde Jupiters, weil sie so standhaft seien und er ihnen himmlische Wesen herabsende, sie zu trösten. Die Soldaten zerren Laurentius wieder heraus, um ihn in den Kerker zu führen.

Sc. IV. (57 Z.) Ein Soldat, der den betenden Laurentius im Kerker von einem Engel gepflegt sieht, wird so gerührt, daß er sofort durch die Gittertür sich taufen läßt.

Sc. V. (56 Z.) Furchtsam kommen die Armen hervor. Da ertönt wieder Donner und Engelgesang aus dem lichterfüllten Gefängnis; süßer Wohlgeruch durchzieht die Luft. Hyppolitus, der Kerkerwächter, bespricht mit dem bekehrten Soldaten das wunderbare Ereignis.

Sc. VI. (205 Z.) Der Soldat bekennt vor Decius, der mit dem Praetor und Parthenius zum Gericht gekommen ist, sein Christentum. Wütend läßt dieser ihn mit Ruten prügeln und zur Enthauptung wegführen. Der Flamen Dialis zündet ein Opferfeuer an, in das alle Heiden Weihrauch werfen. Unterdes ist Laurentius geholt worden, den der Priester zum Opfer auffordert. Aber Laurentius beginnt ein Streitgespräch mit ihm über den wahren Gott; die Götter sind lasterhafte Trugbilder, ihre Wunder Teufelswerk. Aus den Wolken fällt ein Stein zu seinen Füßen, und als er fragt, weshalb beim Nahen von Christen oft Götterbilder in den Staub sänken, bricht der Obelisk, die „statua Jovis“, zusammen. Entsetzen und Empörung faßt die Heiden; die Henker greifen zu Fackeln und glühenden Blechstücken, den Helden zu peinigen. Dann zerren sie ihn wieder in den Kerker.

Sc. VII. (20 Z.) Hyppolitus bewundert in einem Selbstgespräch die Willensstärke des Dulders.

Die Kirche kommt wieder hervor (in rotem Kleid, das Sieg und Blut bedeutet, mit einem bekränzten Schwert in der Hand). Die Engel singen. (7 Z.) (Sie trugen die Blumenschale, das brennende Herz, den Löwen, Lorbeer und Ölzweig und ein Linnentuch, mit dem die Wunden des Laurentius gekühlt waren.) Die Kirche verheißt dem Gequälten den Sieg; sie wendet sich

liebevoll zu dem im Kerker Schmachtenden. Wie immer gibt sie den Inhalt an und verheißt Rom, Decius und den Teufeln Strafe, der Kirche Sieg. (114 Z.)

Act. V. Sc. I. (13 Z.) Die Teufel sind verzweifelt über den Sturz des Genossen Jupiter. Idolarcha beschließt, sich aufzuhängen.

Sc. II. (88 und 12 Z.) Als Laurentius sich immer noch weigert, Jupiter und dem Kaiser Weihrauch zu spenden, läßt ihn der Kaiser auf einen Rost legen. Die umstehenden Henker ersticken fast vor Hitze, die von dem Feuer unter dem Roste ausgeht. Laurentius aber ruft:

O gratissimum mihi quietis lectulum!

und scherzend meint er, man solle ihn doch herumdrehen, weil die eine Seite genug geröstet sei. In Todesqualen verkündet er den Sieg der Kirche über Rom und haucht seine Seele aus mit den Worten:

Tibi nunc gratias in terra offero maxumas,
Ostium ad te quod dedis martyrium,
Quam mea ad te Christe Pater festinat anima!
Gestit corpus linguere! Spiritum accipe, pater!

Engel singen vom Mons Caelius herab drei von Prudentius entlehnte Strophen.

Sc. III. (28 Z.) Hyppolitus holt mit den Seinen, einem Priester und einer Frau, den Leichnam, damit er nicht in den Tiber geworfen werde.

Sc. IV. (24 Z.) Nemesis, die Rachegöttin, eilt hin und her, die Furien beschwörend zur Rache an Decius.

Sc. V. (39 Z.) Unter den Segenswünschen der zurückbleibenden Truppen zieht Decius gegen die Barbaren nach Thrakien ins Feld.

Sc. VI. (35 Z.) Nemesis ruft drei Furien herbei und weiht die Schlangengeißeln schwingenden in ihre Rachepläne ein: Brand, Pest und Unwetter sollen Rom heimsuchen. Das Reich soll von 30 Tyrannen zerfleischt werden; Barbaren sollen es verwüsten. Decius muß Verrat erleiden und fliehend im Sumpf versinken, unauffindbar. Zum Todeswerk stürzen sie durchs Tor.

Sc. VII. (62 Z.) Ein Bote verkündet sechs Christen den furchtbaren Tod des Decius. Aber neue Gefahren werden drohen: Mut von Gott zu erflehen, gehen sie in die stille Krypta.

Der Epilogsprecher weist auf die Lehren hin, die man aus dem Spiele ziehen kann. Nachdrücklich betont er die Mühe, die die historisch treue Darstellung Roms und seiner Sitten verursacht habe. Er muß abbrechen, denn unter Trompetengetön naht eine lärmende Schar, die Darsteller eines lustigen Nachspiels, das eigens für die weniger Gebildeten angefügt ist.

Der Bauer Mopsus ist von seiner Gattin arg verprügelt worden, und müde des Streits legt er sich unter einer Pinie zur Ruhe. Ein Nachbar kommt mit seiner Frau vorbei und fragt ihn, ob er in den Sternen lese. Da klagt er ihnen sein häusliches Leid. Noch andere Leute aus dem Dorfe kommen herzu und sind verwundert über das jämmerliche Aussehen ihres Nachbarn. Sie wähnen, ein Ungeheuer oder eine wilde Sau habe ihn so zugerichtet. Einer bietet sich dem Mutlosen als Kampfgenosse an gegen die streitbare Gattin: *Unum vetmengen tantum* soll der Lohn sein. Schließlich ziehen alle in ein Wirtshaus, wo sie einen fahrenden Musikanten treffen, der auf alle Habe und die Mehrer väterlichen Erbes schilt. Um eine Ziege veranstalten sie nun einen Gesangwettstreit und tanzen hernach mit tollen Sprüngen. Sie singen ein deutsches Abschiedslied und ein lateinisches. (76 und 14 Z.)

Zum Schluß lädt ein Knabe der Burse zu regem Besuch ihrer Komödien ein:

Eas si vos vultis iuvare gratias;
Si frequentius ex hoc cernere proscenio
Laurentianorum optatis Comoedias,
Quam haec tragoedia placuit, tantum iam plaudite,
Tragoediarum iudices iustissimi:
Ut vos item alias pariter Fides iuvet.

Trotz eingehender Untersuchungen sind wir über die Inszenierung des deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert nur mangelhaft unterrichtet. Die letzte zusammenfassende Arbeit muß bekennen: „Aus dem 16. Jahrhundert vermochten wir nähere Nachweise über Bühneneinrichtungen nicht aufzufinden“[1]). Nur das allgemeinste Gesetz der Bühnen-

[1]) Vgl. Expeditus Schmidt. Die Bühnenverhältnisse des Schuldramas und seiner volkstüml. Ableger im 16. Jh., Berlin 1903 (Forschungen zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 24), dem ich die angeführten Stellen entnehme. Der Verfasser beschränkt sich im Wesentlichen auf Sachsen,

gestaltung hat sie aus den Texten herauslesen können. „Ein Außen und ein Innen, jenes den Blicken der Zuschauer offen, dieses ihnen verhüllt, aber durch einen oder mehrere Zugänge mit der Außenbühne verbunden: das ist die auf Terenz fußende Grundlage der Schulbühne.“ So wickelt sich auch hier die ganze Handlung im Freien ab. Da man einen Vorhang noch nicht kennt, müssen am Ende einer Szene die Personen, die in der folgenden Szene nichts mehr zu tun haben, unter irgend einem Vorwand die Bühne verlassen (so noch bei Lessing) und, wenn sie wieder eingreifen, aus ihrem Hause oder einer andern Öffnung der Wand hervortreten. Allgemeine Zugänge sind nur das Stadttor, der Weg über den Berg und der Weg vom Dorfe Canarius her (hinter der Wand). Die anderen Schlitze sind einem bestimmten Besitzer zugeteilt und waren wohl (wie auf dem Plan) mit dessen Namen bezeichnet. Was in Innenräumen geschieht, kann nur durch Erzählung angedeutet werden, wie wir es z. B. bei der Ermordung des Kaisersohnes sehen. Knüpft eine Szene an ein Geschehnis in geschlossenem Raume an, so muß wieder Erzählung aushelfen; die Frauen gehen zum Papst, ihm den Tod des Kaisers zu verkünden; bis sie wieder mit dem Papst hervorkommen, spielt eine andere Szene; dann sagt Sixtus vor seiner Wohnung: *Hanc ais Valeria factum ut intus modo mihi narrasti.* Man muß also mühsam an Vergangenes anknüpfen, weil der Innenraum — mit geringen Ausnahmen — noch nicht erschlossen war.

Erstaunlich ist, wie ängstlich das Stück die Einheit des Ortes wahrt: wir gehen nicht aus Rom. Ganz anders war es im Mittelalter, wo nur wenige Schritte von Mitteleuropa nach Jerusalem führten. Allerdings hält die Bühne noch in dem einfachen Nebeneinander aller Schauplätze an der „Simultandekoration“ des Mittelalters fest, ist aber doch in einen engeren Rahmen gefaßt. Es ist dieselbe Einheit des Ortes, wie sie Corneille gewahrt wissen wollte und noch 1637 nach einer Auf-

---

weil dorther das beste Material stammte. — Willkommene Ergänzungen bietet Joh. Bolte in Jörg Wickrams Werken Bd. VI S. LXX (236. Publ. des Litterar. Vereins in Stuttgart 1905); vgl. besonders die Zusammenstellung des Abbildungsmaterials S. LXXX. — Die dort wiederholten Abb. aus Rassers *Spil von kinderzucht* sind leider zu unklar, um eine Förderung unserer Kenntnisse zu bedeuten.

führung des Cid Georges de Scudéry sie tadelt[1]). Unmittelbaren Einfluß Frankreichs anzunehmen, ist nicht geboten, da schon Crocus in der Vorrede zu seinem 1535 aufgeführten Schuldrama Joseph, das 1537 in Köln gedruckt wurde, gebieterisch örtliche Einheit fordert; zudem scheint diese Art der Inszenierung den Laurentianern schon seit längerer Zeit gewohnt, wie aus den Worten des zweiten Prologsprechers und dem Epilog hervorgeht.

Die Schulaufführungen hat man sich ärmlich und wesentlich als Rezitationen gedacht. Das trifft insofern zu, als Broelmann das Hauptgewicht auf die Übung im Lateinsprechen legte und so auf den Pergamentdeckel unserer Handschrift setzte: *II. Rapsodia Scholastica Exercitiorum et rationum soluta et ligata lingua.* Aber zu behaupten: „Auch auf offenem Platz waltete die Absicht rednerischer Wirkung vor, und man begnügte sich deshalb mit dem einfachen Podium“[2]) trifft nun doch in unserem Falle nicht zu; denn wir sahen eine verwickelte und gewiß nicht billige Inszenierung. Die Rede ist hier nicht einseitig betont. Anweisungen wie *haec manibus complicatis* oder bei Selbstgesprächen *inambulando, exilit per laetitia de nuntio Agilonis cum cohorte* und *haec exsurgentes e subselliis et infestis animis* (Senatoren beim Verhör des Papstes) zeigen, daß Ausdrucksbewegung zum Wort treten sollte, um so erst wirklich den Bühnenraum zu erfüllen. In hohem Maße zeigt sich dies auch bei der Darstellung römischer Zeremonien, die Broelmann sorgfältig aus der Literatur zusammenlas (s. o. Act. II. Sc. V).

Dieses Streben nach historischer Treue zeigt sich auch in der Ausstattung der Bühne, in Kleidung, Waffen und Marterwerkzeugen. Bei seinen Studien zur Geschichte der Stadt Köln[3]) hat Broelmann eine ganze Reihe römischer Denkmäler kennen gelernt. Daher ist manches wirklich echt geraten, sticht aber desto schroffer von einzelnen Stillosigkeiten ab[4]).

---

[1]) Vgl. Cohen-Bauer S. 71 und 72 und Taf. III.

[2]) Schmidt a. a. O.

[3]) Vgl. Klinkenberg S. 154.

[4]) Die Soldatenpanzer z. B. sind nach dem Torso eines Imperators (im Wallraf-Richartz-Museum) gearbeitet, der damals schon bekannt war, wie die 1. Seite des Mercator-Plans zeigt.

Ein Versuch, das Stück literarisch zu werten, lohnt kaum der Mühe. In hohem Grade ist es mit vorgefundenen Phrasen der lateinischen Literatur durchsetzt. So ist z. B. der Monolog der Nemesis (A. V, 4) eine Nachahmung Senecas; Idolarcha beschließt in acht plautinischen Versen, sich zu erhängen; neben Seneca, Plautus, Terenz und den Kirchenvätern plündert Broelmann besonders ausgiebig Prudentius. Selbst die neulateinische Schuldramatik muß herhalten (Buchanans Jephtes). Besonders in den langen Reden und Predigten, die er wie andere Neulateiner so gerne einflicht, glänzt er mit fremdem Gut. Aber er ist ehrlich und gibt formale und inhaltliche Quellen stets an. Die Verse sind Terenz abgesehene Senare, Septenare und Octonare in willkürlichem Wechsel. Von dem losen Gefüge der Handlung wird die Inhaltsangabe schon den rechten Begriff gegeben haben. Das Fehlen inneren Lebens in dem schulmeisterlichen Stück mußte durch das Schaugepränge ersetzt werden: die bunten fremdartigen Kleider, die militärischen Aufzüge und das Trompetengeschmetter. Nur ganz selten, wie beim Einzug des Kaisers, kommt etwas Bewegung in die so gern die Kirche und den Glauben verherrlichende Rede.

Über die Entstehungszeit des Werkes sind wir genau unterrichtet: Broelmann sah eine Laurentiustragödie (vielleicht die des Holonius) in Paris 1577 spielen und ließ seit der Zeit die Hand nicht von einem gleichen Drama, bis er es vom Mai bis Mitte Juni 1581 fertigstellte.

In der ganzen Absicht und der Betonung des äußerlichen Rahmens steht das Werk in enger Beziehung zum Jesuitendrama; sicherlich hat Broelmann vom Gymnasium tricoronatum gelernt. Auch mögen Pariser Einflüsse bestimmend gewesen sein. Doch läßt sich da nicht reinlich scheiden.

Von einer Schulaufführung anderer Art hören wir 1595. Ein Ratsbeschluß vom 5. Juli lautet: *Der Schulmeisterschen in der Hellen ist mit iren Schulkindern comedie zu agieren erlaubt, die weil es ehrlich und in beiwesen der aeltern geschehen soll*[1]). In der Höhle lag die Pfarrschule von St. Alban[2]);

[1]) Rpr. Bd. 45 fol. 189.

[2]) Keussen, Topogr. I, 157b 7 und nach freundlicher Mitteilung des Verfassers.

es muß aber dahin gestellt bleiben, ob die Schulmeisterin an der Schule tätig war oder ob sie einer der (deutschen, französischen, italienischen) Privatschulen vorstand.

Zunächst wird uns nur auf einem Umwege über dramatische Darstellungen in Kölner Schulen berichtet: Als ein Schulrektor in Hildesheim bezichtigt wird, er habe zu Fastnacht 1608 Komödien aufführen lassen, in denen einige geistlich gekleidete Spieler die katholische Religion verletzt hätten, führt er in seinem Verteidigungsschreiben folgendes an: *Es ist fur etzlichen Jahren ausgangen Terentius Christianus, welchen gemacht Cornelius Schonaeus ein hollander: welches Buch nicht allein dem Bischoff zu Regensburg dediciret: besonderen auch von professoribus zu Coln approbiert, ja sein die Comoedien zum oftern zu Coln, Ingolstadt, Munster, München, Regensburg, undt auff ander papistischen örtern agiert. Die meisten aber sein also beschaffen, das darein vorlauffen Bischoffe, Hohepriester, Diaconi, Phariseer, Jünger Christi undt ander geistliche personen: welche wofern dem dinge soll sein recht gescheen, nuhr mit geistlichem habitu mussen ausgeputzt werden*[1]). Diese Sammlung von 17 Komödien, die christliche Moral mit dem eleganten Latein des Terenz verbinden sollten, wurde 1592 erstmalig in Köln gedruckt[2]). Dem zweiten Teil geht ein überschwängliches Lobgedicht eines Lehrers vom Montanergymnasium (Adolphus Schulckenius) voraus[3]); vielleicht ist das ein Fingerzeig, daß auch diese Burse schon damals dramatische Darstellungen veranstaltete, was ja wahrscheinlich ist. Im Jahre 1625 müssen die Aufführungen der Burse schon in rechter Blüte gestanden haben, denn der Regent Kasen des Jesuitengymnasiums beklagt sich bitter, daß der Pater Rektor das Schuldrama vernachlässige und unterdes das Montanergymnasium viele Schüler durch dramatische Darstellungen anziehe, durch die bisher doch gerade seine Anstalt sich so glänzend entwickelt habe. Am 15. und 16. Juli 1626

[1]) Gaedertz, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jh., S. 12 und 15.

[2]) Goedeke, Grundriß[2] II, 143 und H. Holstein, die Reformation im Spiegelbilde der Dramatischen Litteratur, 1886 (Verein für Reformationsgeschichte) a. m. O.

[3]) Wenigstens in dem Druck von 1618, der mir in einem Berliner Exemplar vorlag.

führte die Burse *Achab und Jezabel* mit großer Pracht auf. Das Gymnasium Trium Coronarum der Jesuiten lieh verschiedene Teufelskostüme her, wofür dann zwei Vertreter des Regenten recht freundlich empfangen wurden und schöne Plätze erhielten[1]). Gewiß hat schon früh mit der Verteilung der Prämien an fleißige Schüler sich das Schuldrama verbunden. Die erste bestimmte Nachricht aber, die ich habe auffinden können, stammt aus dem Jahre 1780[2]).

Am Laurentianergymnasium sind früher oder später die *ludi patronales* eingeschlafen. Als wir 1695 wieder von einer Aufführung an der Burse hören, wird sie als die erste nach langer Zeit bezeichnet[3]). Joseph von Francken-Sierstorff, der 1694 Regens wurde, gab den Anstoß, indem er zur Übung der Jugend ein prächtiges Theater bauen ließ[4]). Zweifellos besaß es die italienische Bühnenform, die die Bühne der englischen Komödianten, von der wir später sprechen wollen, ablöste[5]). Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte man durch die Oper wohl diese Form kennen gelernt, die sich durch einen Hauptvorhang und die Verwendung wechselnder Einzeldekorationen grundsätzlich von jeder früheren Inszenierungsart unterschied. Es ist die Guckkastenbühne mit dem perspektivisch gemalten Hintergrund, den Seitenkulissen und den oben abschließenden Sofitten, wie man sie vereinzelt erst in unseren Tagen zu überwinden trachtet. Das Hauptwunderwerk der italienischen Bühne, die Flugmaschine, hat den Laurentianern nicht gefehlt, wie wir aus der Fahrt der hl. Catharina durch die Lüfte erkennen werden. Eröffnet wurde die neue Bühne am 24. September bei der „Ausstellung der güldener

---

[1]) Liber consuetudinum, tagebuchartige Aufzeichnungen der Regenten des Gymnasiums Trium Coronarum (d. Z. Adam Kasen) im Kölner Stadtarchiv, Jesuiten-Akten 605, S. 180.

[2]) Brief jetzt in dem Theater-Akten-Konvolut.

[3]) Hs. auf der Synopse von 1695 im Archiv von St. Columba in Köln.

[4]) Hs. Geschichte des Gymnasiums im Archiv U. VIII S. 394; danach Bianco I, 291.

[5]) Über die Zeit der Einführung der ital. Bühne vgl. B. Litzmann im Archiv für Theatergeschichte Bd. 2 (1905) S. 64 f. und Joh. Bolte, Danziger Theater S. 85 ff. — Anleitung zum Bau einer solchen Bühne bei Joh. Furttenbach d. Aelt., Mannhaffter Kunstspiegel (Augsburg 1663) S. 256 ff. Dazu 4 Tafeln (Rostocker Ex.) Eine zusammenfassende Darstellung fehlt.

Bücher“ mit *Verdambte Raachgierigkeit Dionysii, des Königs und Tyrannen von Sicilien, so in Hyparino, Dionis eintzigem Sohn lästerlich râchet, was er ahn dem unschuldig- und flüchtigem Vatter nicht vermôchte*[1]). Am 26. und 28. wiederholte man das Stück. Der Inhalt ist folgender: Ein Günstling des Königs wird durch falsche Beschuldigung seiner höfischen Neider verbannt; seinen Sohn kerkert man ein, weil der Vater sich nicht mehr ins Verderben zurücklocken läßt. Mit Hülfe der Eitelkeit verführt man ihn dann wie Gothlands Sohn zu weltlicher Lust und sendet ihn dem Vater zurück; der straft ihn hart, weil er ihn in lockerer Gesellschaft getroffen hat: verzweifelt stürzt sich der betörte Jüngling vom Dach des Vaterhauses. Die Art, wie allegorische Figuren und Vorspiele die Handlung durchsetzen, zeigt uns vortrefflich *Der im Fewr von newen lebender Phoenix, das ist der durch die Glut Sieghaffter Laurentius*[2]), der im nächsten Jahre am 26., 27 und 28. September bei der Prämienverteilung aufgeführt wurde. 1697 wurde *Der Unschuld glorreicher Sieg oder Obsiegender Joseph*[3]) dargestellt. Hier werden Ulysses und Herkules in Vorspielen bemüht, die alte Geschichte modisch zuzustutzen. Einen Einblick in den Gang einer Aufführung geben uns die handschriftlichen Regiebemerkungen des Spielleiters in einer Synopse für *Sapientia victrix eminuit, dum Maximini ausus comminuit inclyta virgo ac martyr Catharina*[4]), die im nächsten Jahre an die Reihe kam. Der Abdruck dieses Denkmals unter Beifügung der Bemerkungen (in Klammern) sei gestattet:

Vorred. (*ante cortinam*)

Vorspiel. (*Architectura*) *Die Weissheit hat ihr ein Hauss gebawet und sieben Seulen ausgehawen. Prov. 9. 1.* (*Saltus*)

Erster Theil. Erster Aufftritt. (*Sylvetum*) *Catharina straffet Maximinum über die Abgötterey; welcher dieser anzuhalten befilcht.*

2. (*Sylvetum*) *Die Götzenpriester fahren fort ihr Opffer zu verrichten.*

3. (*Architectura*) *Catharinam munteren auff und stärcken der Glaub und die Keuschheit, welche auch das Siegkrântzlein versprechen.*

(*Interludium sub quo mutatur Theatrum in architecturam*)

4. (*Arch.*) *Indem die Götzenpriester auss dem Opffer übels weissagen, beschüldigen sie dessen Catharinam,*

---

[1]) Lateinisch-deutsche Periocha (Synopse) im Pfarrarchiv von Columba in Köln.

[2]) Desgl. ebd. [3]) Desgl. ebd. [4]) Desgl. ebd.

5. (Arch.) Welche durch Liebkosen sich nicht lasset verleiten, sonderen verfluchet den Götzendienst.

6. Und weilen ferners den Schmeichelwort der Edelknaben widerstehet, wird dieselbe eingesperret.

(*Saltus sex Epheborum*)

Chorus. (*Chorus dicit ante proscenium*[1]) *majus architecturae*)

(*Interludium*)

Zweyter Theil. (*Ruina*) *Die Mühe der Unwitzigen wird sie plagen. Eccl. 10. 15.*

(*Saltus sex aulicorum*)

Tantalus bildet vor die vergebliche Arbeit Maximini. (*Sub interludio matatur Theat. in arch.*)

Erster Aufftritt. (*Arch.*) *Die Götzenpriester hitzen den Käyser gegen Catharinam an; warauff sie hinzuberuffen wird.*

2. (*Arch.*) *Demnechst man beschliesset, einen Glaubens-Streit mit Catharina anzustellen*;

3. (*Arch.*) *Zu welchem die Weltweisen beruffen werden.*

(*Interludium cum saltu*)

4. (*Arch.*) *Catharina, durch den Engel gestärcket, ist entschlossen, ihr Blut für den Catholischen Glauben zu vergiessen.*

5. (*Arch.*) *Die Weltweisen bemühen sich, Catharinam zu überwinden*; *diese aber bekehren sich zum wahren Glauben*; *dahero der Käyser gegen sie ergrimmet.*

6. (*Arch.*) *Die Edelknaben Catharinae frolocken ob erhaltenem Sieg.*

(*Saltus quatuor Epheborum*)

7. (*Arch.*) *Catharina verachtend die Lehr der Götzenpriester wird eingekerckert.*

Chorus.

(*Ante proscenium intermedium interludium*)

Dritter Theil. (*Sylvetum*) *Die Weisen werden Ehr ererben. Prov. 3. 35. Die Göttin Pallas zeiget vor die Herrlichkeit Catharinae.*

(*Saltus trium* [folgen die Namen])

Erster Aufftritt. (*Ruina*) *Catharina wird im Kercker von Christo und den Engelen angefrischet.*

(*Saltus* [folgen zwei Namen])

2. (*Arch.*) *Es wird dem Käyser erzehlet, was im Kercker vorgangen.*

3. (*Arch.*) *Maximinus liebkoset Catharinae durch Versprechung seines Reichs*; *weilen aber nichts ausswircket, lasset selbige wiederumb zum Kercker führen.*

4. (*Arch.*) *Inzwischen wird ein Rad mit spitzigen Stachelen durch den Rath des Hoffmeisters mit Genehmhaltung des Käysers zubereitet.*

(*Interludium sub quo fiat ruina et ponatur rota*)

5. (*Ruina*) *Catharinae wird der Todt angekündiget.*

---

[1]) *Proscenium*= gemalter Hintergrund; s. z. B. A. Fritz, in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins Bd. 28 (1906) S. 174.

6. (Ruina) Der Käyser gebietet, man solle Catharinam durchs Rad hinrichten.

7. (Ruina) Das Rad aber durch Blitz zerschlagen erschrecket die Beystehende.

(Continuatio interludii. Deponatur rota et fiat architectura)

8. (Arch.) Uber welches der Käyser gantz wütend befilcht, Catharinae das Haupt abzuschlagen.

(Fiat ruina, construatur pegma)

9. Die Edelknaben Catharinae beklagen deroselben Schicksall.

10. (Ruina) Der Tyran lasset Catharinam enthaupten; am platz des Bluts fliesset Milch herauss.

(Sub hac scena undecima mutetur in sylvetum)

11. Catharinae Beständigkeit wird höchst gerühmet.

12. (Sylvetum) Dero todter Cörper wird von den Engelen auff den Berg Sina getragen.

(Saltus)

Schluss-Rede.

Ausstheilung der Gülden Bücher.

Syllabus Actorum.

Die 5. Aufführung auf der neuen Bühne war *Pietas Coronata seu veneratio sanctorum in Hugone Capeto ad Solium evecto, comprobata*, ein Stück, das am 25., 26. und 28. September 1699 dargestellt wurde. Es behandelt die Wiedereroberung der von dem niederländischen Grafen Arnulphus geraubten Reliquien der hl. Walaricus und Richarius durch Hugo Capet[1]).

Die Laurentianer sind dem Schuldrama noch lange treu geblieben: noch 22 Synopsen, die bis 1722 reichen, haben sich auffinden lassen; trotz mancher interessanter Einzelheiten können sie hier nicht besprochen werden[2]).

---

[1]) Lat.-Deutsche Periocha im Pfarrarchiv von St. Columba in Köln.

[2]) Sämtlich in St. Columba. — Daselbst noch Periochen aus: Köln (Gymn. Trium Cor.): 1727, 1736, 1737. — Düren 1728. — Bonn (Jos. Gymnas.) 1720, 1722, 1726, 1731. — Jülich: 1695, 1719, 1721, 1730, 1733, 1741. — Wipperfürth: 1718, 1731. — Aachen 1692. — Linnich (Gymn. S. Bonaventurae d. Minoriten) 1722, 1741. — Von den 17 Jesuitenperiochen fehlen 9 bei Bahlmann, Jesuitendramen der niederrhein. Ordensprovinz (Beihefte zum Centralblatt f. Bibliothekswesen XV) gänzlich. — Dazu kommen: *Die ungleiche Heurath zwischen Vespetta und Pimpinone, in 3 Intermediis auf dem Hamburger Theatro vorgestellt.* o. J. (Bruchstück), ein Pamphlet in Synopsenform (Köln 1750) und zwei politische Flugschriften (Dialoge).

Aufführungen der Bürger.

Von dem Schuldrama hat das bürgerliche deutsche Drama des 16. Jahrhunderts solch entscheidende Anregungen empfangen, daß Übersetzungen lateinischer Spiele von ursprünglich deutschen kaum zu unterscheiden sind. So ist vor allem die knappere Fassung, die Beschränkung auf die Schicksale einer Person, eine gut verstandene Lehre des Schuldramas, das darin von der weitläufigen Art des Mittelalters sich entfernte. Zu untersuchen, wie dies eine individuellere Lebensanschauung begründet, die den Gegenpol der mittelalterlichen unpersönlich-überirdischen Geschichtsauffassung darstellt, ist hier kein Raum[1]).

Wie wir früher sahen, war die erste dramatische Darstellung des 16. Jahrhunderts in Köln ein Schuldrama: der *Ludus Martius* von 1526. Erst nach 13 Jahren wagte die Bürgerschaft sich an die Aufführung eines Dramas: des *Homulus* oder *Der sünden loin ist der Toid* des kölner Buchdruckers Jaspar von Gennep[2]). Das Schuldrama hatte ihm wohl den Boden bereitet; einem lateinischen Drama verdankte Genneps Spiel auch unmittelbar

---

[1]) Vgl. Creizenach III, S. 225—245. — Zur Geschichte der Inszenierung im 16. Jh. vgl. die oben S. 35 Anm. 1 angegebene Literatur.

[2]) Zur Bibliographie und der weitschichtigen Geschichte des Stoffes vgl. die staunenswert belesene Abhandlung Karl Goedekes: Every-Man, Homulus und Hecastus, Hannover 1865, besonders S. 46—55 und 211f. — Goedekes kundige Hand hätte uns auch eine Neuausgabe beschert, wäre ihm nicht die von P. Norrenberg (Bibliothek der Niederrhein. Lit., Heft 1), Viersen 1873, zuvorgekommen (s. Göttinger gelehrte Anzeigen 1880 S. 641). — Bibliogr. ebenfalls bei Bahlmann, Lat. Dramen, 64. — Über Leben und Druckertätigkeit Genneps vgl. Franck und Kelchner in der Allg. D. Biogr. Bd. 8, S. 793f.; P. Heitz und O. Zaretzky, die Kölner Büchermarken, Straßburg 1898, S. XXVIIIf.; Merlo in der Kölnischen Volkszeitung Nr. 285 vom 15. Oktober 1890; Hartzheim, Bibliotheca Coloniensis (1747) S. 155. — Den Polemiker auf kathol. Seite beleuchtet Paulus im Katholik 1895 S. 408—423. — Vgl. auch W. Scheel, Jaspar von Gennep und die Entwicklung der neuhochdeutschen Schriftsprache in Köln (Ergänzungsheft VIII der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst) 1893.

sein Leben, wie uns die Vorrede der Ausgabe von 1540 berichtet: *Günstiger lieber Leser, myr ist vor kůrtzen jaren zu händen kommen eyn schón Latynsche Comedy, genant Homulus Petri Diesthemii, und nachdem ich die overlesen hab und angemirckt, das dar inn wie in eym Spiegel das leben und sterben der Mynschen gesehen wirdt, hab ich nach mynem vermógen die selbig auss dem Latyn in Teutsche sprach overgesat, die selbig Getrůckt und mit gůnst myner G. Hern vom Radt offentlich das vergangen jair gespielt. So ich aber gemerckt und gesehen hab, das dem Volck daran gevallen hatt, hab ich mir fůrgenommen, etzliche matery darin zu trecken, die in sich selbst mit disser Comedien stimpt und overeyn kumpt und dem Spyl eynn schónern Process gibt dan das vorige gehabt hatt. Die weil aber die principail matery, dair ich diss Spyl mit gemehret hab, ist was loins die Sünd gibt, nemlich den Toid, Hab ich dissem Spyl auch den namen geben: Der Sünd loin ist der Toid.* Der Homulus des Peter von Diest hat sich nur in der lateinischen Bearbeitung Christian Stercks (Ischyrius) erhalten, die Gennep 1536, 1537 und 1539 druckte. Peters Werk geht wieder auf ein englisches „Moral Play" zurück, den Every-man, die dramatische Fassung eines uralten Parabelstoffes, der vom Orient her sich über das Abendland verbreitete. Der Druck der einfachen Form des Homulus ist anscheinend verschollen. Die erweiterte zweite, die zu der Übersetzung des Sterckschen Homulus ein Mosaik aus dem *Hecastus* des Macropedius, des Nürnberger Rektors Lienhart Culmann *Spiel vom bekehrten Sünder*, Gengenbachs *Zehen Altern* und vielleicht noch einem vierten Stück fügte, ist in nur wenig untereinander abweichenden Drucken Genneps von 1540, 1548 und 1554, in einer Reihe anderer Auflagen und einer deutschen und einer niederländischen Bearbeitung erhalten. Da wir dem äußerst beliebten Werke nach vielen Jahren wieder begegnen werden, zweifellos der wirkungsvollen zweiten Fassung, so hat eine Inhaltsangabe ein gutes Recht, hier zu stehen. Wir wollen versuchen, die Zusätze (durch Klammern) herauszuheben, um auch in etwa einen Begriff von der ersten Aufführung im Jahre 1539 zu bekommen:

Die Vorrede gibt kurz den Inhalt des Spiels an und zählt die guten Lehren auf, die das Schicksal des Homulus einem jeden bieten kann.

(*Hier kompt Homulus uff den platz und redt zu sich selbs.* Er beschließt, sich recht seines Lebens zu freuen und nicht um Pfaffenmärchen von Vergeltung sich zu kümmern. Seine Gattin ruft er aus dem Hause und befiehlt ihr, einen Schmaus herzurichten. Vergebens mahnt sie ihn, sein Gut nicht so zu verprassen. *Hier gåt die Frau hinweg und Homulus kompt zu synen gesellen.* Die sitzen und zechen in Gesellschaft einer Hure; er grüßt die Liederlichen:

Der wyn mir wårlich wolbehagt,
Vill besser aber die schône magdt:
Jongfrau Gott geb euch eyn gůten tag!
Sol ich by uch schlaiffen disse nacht?

Hier sitzen sye und spielen im bred und eyn Waldbroder kompt an Homulus hauss. Er fragt die Frau, wo ihr Mann sei. Erst schämt sie sich, die Wahrheit zu gestehen. Warnend fragt der Bruder, ob sie glaube, daß Homulus den Abend noch erlebe. *Die Frau wirdt zornig und gåt widder ins Hauss.* Der Bruder sucht nun Homulus. *Hier kumpt er an den Tisch* und redet ihm zu, von diesem *Brasserleben* abzulassen. Hohn ist die Antwort. *Er gåt traurig hinweg* und spricht bedauernd vom Mißerfolg. *Hier kumt eyn Thuvel zu dem Broder,* um ihn zu schelten, daß er seine Kinder von ihm abwende. Nachdem dann der Bruder knieend ein stilles Gebet verrichtet hat, entfernt er sich. *Gott spricht uss dem Throin;* seinen für die Menschheit erlittenen Tod findet er schlecht belohnt. In Wollust und Sünde vergißt ihn der Mensch:

Er denkt nit me uff dieser erden
Dan wie er eyn grosser Hans kundt werden.

Er sendet einen Engel herab, der Homulus, der ja die ganze Menschheit in dem Spiel vertritt, mit *Pestilenz* heimsuchen soll. Nachdem der Engel den Abfall des Menschen beklagt hat, *stoist* er Homulus, der dann in großer Not seinen Gesellen Hans zum Arzte sendet. *Hier läufft Hans nach dem Doctor.* Der kann dem Todgeweihten nur noch raten, den Priester holen zu lassen. *Hier kompt der Waldbroder widder* und verheißt ihm Heilung, wenn er wieder zu Gott sich kehre. *Homulus gåt hinweg und der Broder gåt zu den anderen am tisch.* Seiner Lehren spotten sie und wollen den Homulus wieder in ihren Kreis ziehen. Melusina ruft ihm zu:

Keyns goiden wercks bedarff man nyt.

Als Homulus sie nun nach dem *neuen Pastoir* fragt, der diese Lehre künde, den man rühmen und schmähen höre, erhält er die Antwort:

Er ist gewesen eyn ordens Man.
Die kap die hat er auss gethan,
Ist jetz syn eygen Apt und herr:
Nu mach er volnbringen syns fleyschs beger.
Syn leben is so streng und swyndt,
Das man in selten nuchteren findt.

Homulus ist schon gewonnen:

Swyg styll und lass die sach bestain:
Ich wil nu by dich setzen gain:
Kan uns der Glaub allein selich machen,
So seyns narren, die Gots zorn gross achten.
Drumb wil ich nu nach mym willen leben
Und glauben, das myrs Gott werd vergeben.

Mit tiefem Schmerz muß der Bruder den Wankelmütigen wieder bei der Hure sitzen sehen.) — Gott will nun Rechenschaft von Homulus fordern und sendet ihm den Tod. Nur eine kleine Frist gewährt Gottes Abgesandter dem flehentlich bittenden Sünder. In seiner Not will der seine Freunde mitnehmen. *Homulus will zu synen gesellen gân, aber sie begegnen ihm un syn gûter ding.* Sie bekennen ihm ihre unverbrüchliche Zuneigung. Als er sie aber bittet, den weiten unbekannten Weg mit ihm zu gehn, eilen sie davon. Auch seine Vettern machen sich aus dem Staube, als sie seine Bitte hören. Von Knechten läßt er in einem *waitsack* seinen Reichtum herausbringen, der ihn ebenfalls noch höhnend im Stich läßt. (*Hier kompt Homulus Frau her fur;* selbst sie will nicht mitgehn. Von allen verlassen wird ihm vom Tod die Frist aufgekündigt. *Hier kompt die Sund und bryngt eyn strick und dair kompt auch ein Thuvel und bynden dem Homulo hend und fûs.* Moses erscheint, das Urteil zu sprechen: er muß Homulus Sünde, Tod und Teufel überlassen. In seiner Herzensangst ruft Homulus laut zu Gott. Vor dem Waldbruder, den sein Flehen herbeigerufen, fliehen die finsteren Gewalten davon. Der Fesseln ledig,) sucht Homulus nun (auf des Bruders Rat) seine Tugend auf, die er krank am Boden liegen sieht: sein sündhaftes Leben hat sie gefällt. Doch weist sie ihn mitleidvoll an ihre Schwester Bekenntnis, die wieder

zur Beichte ihn schickt. Homulus bittet die Gottesmutter um Rettung; Mariens Flehen zu ihrem Sohne bewahrt ihn vor der Hölle. Voller Reue schlägt der Sünder sich mit Ruten, doch hält Bekenntnis ihn davon ab:

Las ab schlagens, werff hyn die rût:
Got der ist von naturen so gût,
Das er sicht an einen gûten willen.
Eyn rûwig herz kan synen zorn balt stillen.

Die gütigen Helferinnen bekleiden ihn mit dem glänzenden Gewand der Reue. So ist er gerüstet für die weite Reise. Nur sollen Verstand, Stärke, Schönheit und seine fünf Sinne noch gerufen werden. Die Teufel Crambarabus und Larvicola treffen sich. Als der eine des Homulus Umkehr erfährt, prügelt er den Genossen, der ihn hüten sollte. Im Anblick des Grabes wenden Stärke, Verstand, Schönheit und fünf Sinne sich von dem Scheidenden, obwohl sie ihm noch eben Treue schwuren. Verzweifelnd fragt Homulus:

Wilt yr myr dan al zusamen aifstain?
O Gott vom Hymmel, so muis ich alleyn gain!

Doch Tugend und Bekenntnis verlassen ihn nicht. (Ein Teufel kommt und schilt den Tod wegen seines Säumens.) Als der Tod Homulus den letzten Stoß gibt, muß der Teufel sich um die Seele betrogen sehen: ein Engel holt den reuigen Sünder in das himmlische Paradies.

(Den Beschluß macht eine Mahnung an die Zuschauer, daß sie das Spiel sich recht zu Herzen nehmen:

Hiemit woln wir beschlossen han.
Drumb nempt vor gût, ir lieben hern:
Wolt uns diss spiel zum besten keren.)

In der Ausgabe von 1554 ist eine Szene nach dem Gespräche Gottes mit seiner Mutter eingefügt, in der Larcivola als Lucifers *advocat* mit Gott wegen seiner Güte gegen die Menschen rechtet. Gott will und kann die reuigen Sünder vom ewigen Verderben erretten, weil er sein Blut für die Menschheit hingegeben hat[1]). Maria bittet ihn um Erbarmen, und so muß denn der Teufel weichen. Dann folgt ein Engelchor.

---

[1]) Vgl. über Gottes Rechtsstreit mit dem Satan Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jh. (Deutsche Dichter des 16. Jh. Bd. 2) S. XXXII f. und 249 ff.

Bei der ersten Aufführung wird die Bühne sehr einfach gewesen sein, denn außer dem *platz*, der neutralen Vorderbühne, kann nur ein erhöhter Schauplatz im Hintergrund, der Himmel, in Betracht gekommen sein; gewiß verschloß ihn, ganz in der Art, wie sie den Niederlanden geläufig war, schon damals ein Vorhang. Die einzige genauere Anmerkung der Ausgabe von 1554 lautet: *Dan tut man die gardinen zu, und singen die engel zwischen den gardinen die sequenz Congaudent angelorum etc. zu teutsch wie folgt. . .* Größere Zurüstungen forderte die Erweiterung. Zweifellos wurde des Homulus *hauss* vielleicht unter dem Himmel in der Weise angedeutet, wie wir es auf dem Plan von 1581 gesehen haben. In der Ausgabe von 1554 kommt Homulus zu Anfang gerade aus der Predigt, die ihn furchtbar gelangweilt hat; ob da der Kirchenausgang bezeichnet worden ist, muß dahingestellt bleiben, wie auch die Frage, ob des Doktors Wohnung angedeutet wurde. Ein wichtiges Ausstattungsstück war der Tisch, an welchem die lockere Gesellschaft zechte. Im ganzen steht die Art der Inszenierung der des Schuldramas nahe, wie wir sie oben kennen lernten.

Schon im nächsten Jahre fand Gennep einen Nachahmer in Peter Jordann, der angeregt durch des Berufsgenossen Erfolg seine *Comedia Josephs, des frommen und Gottsfförchtigen Jünglings* [1]) zusammenstoppelte und 1540 von *etlichen burgeren und jungen gesellen offentlich* aufführen ließ. Doch wie und warum er sein Spiel verfaßte, erzählt er am besten selbst in der dem Rat gewidmeten Vorrede des Drucks:

Es móchten sich wol myn genedige herren meyner unzeytigen vermessenheit und kühnheit höchlich verwundern, die weyl ich in eyner solchen mechtigen volckreychen stadt, in welcher so viel trefflicher gelerter leud seind, mich gleich wie d' pferdtsmist under den öpffeln schwimmende, myr selbst ein namen zu machen herfur thue. So doch (Gott sey lob) viel trefflicher menner — beide weltlichs und geystlichs stands — an weissheyt, kunst und verstentnus mich so weydt uberteffend, denen ich nit wirdig ire schugriemen uff zu lösen geschetzt wer, vorhanden seyn und doch deren keyner

[1]) Das einzige bekannte Ex. in Augsburg Stadtbibl. (s. Weller, Annalen Bd. II, S. 246). Vgl. A. v. Weilen, der ägyptische Joseph, Wien 1887, wo in einer ausführlichen Inhaltsangabe Jordanns Entlehnungen angegeben sind.

Commedias und tragedias auss der Bibel in gemein deutsche sprach auss zu setzen und offentlich zu spielen sich understanden hett. Der halben solches auch myr als eynem gemeynen leyen viel weniger geziemen und geburen deth. Bin aber güter zuversicht, meyn gnedige herren werden diss meyn furnemen fur keynen frevel noch vermessenheit, sondern als ein geneygten willen zu furderung unserer alten Christlichen religion in genaden erkennen. Dann die weyl ich im vergangenen iar den grossen fleyss und ernst des volcks, so sie zu der Tragedien Homuli hatten, welche der Ersam und vorsichtig Jaspar von Gennep, büchtrucker, angericht und offentlich gespielt hatt, gemerckt und gespurt, hab ich gedacht, es solte gemeynem nutz und Christlicher religion nit unfruchtbarlich erschiessen, wen man alle iar ein mal oder zwey solche geystliche Commedien oder tragedien aus der heyligen schrifft anrichtet, darauss unser leben etwas besserung und unser glaub sterckung haben möcht, und sonderlich in disser Vastelavents zeyt, in deren von viellenn ein Epicurisch lebenn gesehenn wirt, so wir uns doch in gemelter zeyt am aller meisten abstinerenn solten. . . .

Solche Spiele scheinen ihm ein Mittel, diesem *unrath* zu steuern. Da nun Jaspar von Gennep ganz von Arbeiten für den Rat in Anspruch genommen ist, hat er aus dem 1. Buch Mosis die Comoedie *uff das allerschlechtest, so es der text hat leyden mögen, in solch rithmos gestellet.* Er hat sich vorgenommen, mit des Rates Erlaubnis das Spiel mit seiner *geselschaft* öffentlich zu spielen: *ob vielleycht dardurch einem andern ursach geben wurd, uff das zukunftig iar etwas anders auss heyliger schrifft anzurichten und also disser löblich brauch, welcher bey denn heyden fast gemeyn gewest ist, wied' in ein stedige gewohnheit kommen möcht.* Trotzdem die Heiden keine heilige Schrift hatten, pflegten sie die Komödien doch zur Förderung tugendhaften Lebens. Die Christen dürfen da nicht zurückstehen. *Auss dissem allen ich verursacht bin, desto kunlicher disse meyne Comedien, welche vorhin in etlichenn stedten gespielt worden ist, nach meinem verstandt uff eyn andere weyss und art, damit mans hie verstehn möcht gestellet und geordnet hab; dan da ich solches begund und schier das end erlangt, hab ich von andern exemplarin, ad' dass die histori anderss wo auch gespielt worden ist, nichts gewust; da myr aber derselbigen dreyerlei zu kamen, und doch keins dem anderen gleych, hab ich sie alle drey mit danck uber-*

lesen. . . und meinen unverstandt darauss gebessert, wass zu der historien dienlich und der warheyt gemess ist, behalten, denn uberfluss und unnötig geschwetz faren lasen hab. . . Darumb ich euern gnaden disselbige zum neuen Jair dedicir und uberschick. . . Die Stelle ist wohl so zu deuten, daß Jordann früher ein Spiel von Joseph verfaßte, das mehrfach aufgeführt wurde und das er später für Kölner Verhältnisse bearbeitete. Nach drei Komödien, die den gleichen Stoff behandelten, besserte er dann die fertige Arbeit. Es waren die Rütes, Sixt Birks und Garts; den beiden ersten entlehnt er mindestens ein Drittel des Stücks wörtlich; ein Drittel ahmt er ihnen auf seine Art nach. Greff scheint er auch noch, aber flüchtiger gekannt zu haben. Trotz der vielen Helfer ist das Stück recht lahm geworden. Bemerkenswert ist einzig die durchgängige Verwendung zehnsilbiger steigender Verse. Er mag da von Gennep gelernt haben, der vielleicht Rebhuhns Susanna nachahmend, die Alleinherrschaft des achtsilbigen Verses gebrochen hatte. Nur sind Genneps Verse ungleich nachlässiger und planloser gebaut. Daß außer einer recht äußerlichen Einteilung in 12 Akte, die mit einer Ausnahme von einer Inhaltsangabe eingeleitet sind, Jordann von der neuartigen Dramatik nicht viel gelernt hat, zeigt deutlich die lockere Fügung seiner Handlung, die wir hier nicht verfolgen wollen, da A. v. Weilens ausführliche Inhaltsangabe uns der Mühe enthebt.

Die Inszenierung, soweit wir sie aus den spärlichen Andeutungen des Textes erschließen können, war folgerichtig bedingt durch das Spielen im geschlossenen Raum (vgl. den *beschluss*: *in dissem saal*) und dem häufigen Wechsel des Schauplatzes. Zweifellos war der Boden der Bühne erhöht, denn wie hätte das Loch, in das Joseph herabgelassen wird, in einem Saale anders als durch die Bodenöffnung eines Podiums dargestellt werden können? Daß ein Abschluß vorhanden war, der die unbeschäftigten Darsteller im Gegensatz zur mittelalterlichen Art den Augen der Zuschauer entzog, geht daraus hervor, daß die Argumente wiederholt durch ein wirkliches Auftreten der Darsteller ihr Ende finden (z. B. *Darumb seyt still und lasst euch nit verlangen*: *Jetz kompt der kunig Pharao gegangen*). In buntem Wechsel war die Bühne Innenraum und Freies. Nur das Wort deutete (wie beim Ludus Martius) den

Ort an. Unzulänglich — wenigstens für unsere Phantasielosigkeit — hätte diese Bühnenform wirken müssen, wenn am Ende einer Szene die Darsteller in ein Haus gingen und gleich die folgende sie im Innern zeigte, falls dies nicht durch die Einfügung eines Arguments so geschickt vermieden wäre, wie am Ende des 8. Aktes. Mit der Zeit ging man sorgloser um, denn die lange Nacht, in der Bäcker und Schenk träumen, liegt einfach zwischen zwei Szenen des gleichen Aktes. Zum Essen hat man sich allerdings genügend Zeit lassen können, da die Spielleute inzwischen für die Unterhaltung der Zuschauer sorgten. Der Türsteher am Hofe Pharaos deutet wohl an, daß man mindestens einen besonderen Eingang geformt hatte, der dann auch zu den Häusern und dem Turm führen mußte. Der Raum war so beschränkt, daß größere Ausstattungsstücke erst auf die Bühne geschafft wurden, wenn man sie gerade brauchte, wie die Tische beim Gastmahl in Josephs Haus. Die Sitze der Räte werden wohl dauernd draußen gestanden haben. Die Grundlage der Bekleidung war ohne Zweifel die Zeittracht (vgl. VIII, 3: *und ziehet eure schug und hosen auss*). Doch hob man den Unterschied zwischen Juden und Aegyptern hervor (vgl. VI, 1). Leider können wir aus dem Text uns keinen genauen Begriff davon machen; die bildende Kunst der Zeit gibt uns sicher bessere Auskunft.

Daß Jordanns Wunsch, die Sitte des Komödienspielens möge wie bei den Heiden sich in Köln einbürgern, für die nächsten Jahre in Erfüllung gegangen ist, kann nach dem Fehlen jeder Nachricht wohl verneint werden.

1553. Erst nach 13 Jahren hören wir wieder von einer Aufführung: *Etliche Studiosi haben erlaubung begert, ein spil von Judith und Holopherno uf dem Aldenmart spielen zu lassen. Ist abgeschlagen und uf S. Mariengreden Closter zugelassen*[1]). Es liegt am nächsten, die lateinische oder deutsche Bearbeitung des beliebten Stoffes, die der Augsburger Rektor Sixt Birck 1539 im Druck ausgehen ließ, als Spieltext anzunehmen[2]).

---

[1]) Rpr. 17 fol. 85.

[2]) Vgl. Holstein, Die Reformation usw. S. 104. Goedeke, Grundriß[2] II, 337.

1558. Den ersten Berufsschauspieler hat Köln wohl in Heinrich Wirre kennen gelernt, der, seines Zeichens ein Schneider, sich zu einem Spruchdichter aufgeschwungen hatte und mit seinen Reimereien Hochzeiten und Schützenfeste verschönerte oder Mordgeschichten und Zeitereignisse besang. *Das Edl Blut, das wenig gwint und vil vertut,* war ein wanderlustiger Bursch: wir finden ihn in Aarau, Solothurn, Zürich und später in Österreich. Auf einmal taucht er am 22. April 1558 auch in Köln auf: *Ein Burger van Solothorn uss Sweitzer landt Heinrich Wirre hat angehalten umb erleuf, ein spil von der passion unseres hern Christi zu spielen. Ist, dieweil versiegelte urkunden von etlich oberlendisch Steden eracht, das er sollich spiel nach der historien und inhalt des Evangelii gebraucht, ist ime das spiel erlaubt*[1]). Die Zeit war gut gewählt, denn man veranstaltete in diesen Tagen die „gottestägige" Prozession *(deportatio ven. Sacramenti)*, die immer 14 Tage nach Ostern stattfand. In späterer Zeit sehen wir die Wandertruppen häufig diese ausgelassene Zeit nützen.

1562. Weinsberg schreibt in seinem Gedenkbuch: *A. 1562 den 1. jan. haben uns sone Henrich und Wilhem Comediam Susannae in der Gebaurhaus uff S. Cecilienstrass helfen spilen. Henrich hat einen scholmeister in der Judengassen, genant M. Bernt, der hat das spil zugerust, Henrich war der Daniel. Bei dissem spil hatten sei nit vil nutz, versaumten mehe; min hausfrau wart uberredt, dass sei es in zuleis, daurte den gansen fastabent uber*[2]). Der Schulmeister wird wohl eine Privatschule errichtet haben; augenscheinlich handelt es sich nicht um eine reine Schulaufführung, sondern um eine von jungen Gesellen veranstaltete, die ein Lehrer leitete. Ohne Zweifel hat man in deutscher Sprache gespielt; was lag da näher, als zu Jaspar von Genneps Susanna[3]) zu greifen,

[1]) Rpr. 19 fol. 253. — Vgl. J. Baechtold, Geschichte der Deutschen Lit. in der Schweiz, Frauenfeld 1892, a. m. O. Die Möglichkeit, daß W. Puppenspieler war, muß jedenfalls offenbleiben. Vgl. Hampe I, 121 und II, Nr. 88, 89 über sein Auftreten in Nürnberg 1561.

[2]) Buch Weinsberg II, S. 117.

[3]) *Ein kurtzweilige und lustige Comedi uss der Historien Susanne: Darynn angezeigt wyrt wie mancherley list der Theufel braucht das er Eheleuten leydt zufüge. Allen liebhaberen des Ehestandt nutzlich zu lesenn. — Zu Collen bey Jaspar von Gennep. — Mit Keyserlichem Privilegio MDLII.* — Einzig bekanntes Ex. in Köln, Stadtbibl. (Goedeke, Grundriß[2] II, 378).

die 1552 im Druck erschienen war und wohl dank der Hülfe der Susanna des Macropedius[1]) sich von allen Bearbeitungen des beliebten Stoffes am meisten für die Aufführung empfahl, wie eine Inhaltsangabe uns zeigen wird.

Die Vorrede weist auf die guten Lehren hin, die man aus den Schicksalen der handelnden Personen ziehen kann:

Seyt doch nů all zuchtig und still,
Joachim gleich anheben will.

Mit Susanna bittet er abwechselnd vor einem Altar um Gottes Schutz. Susanna betet:

Ker ab dyn gsicht von unsern sunden,
Eyn reyn hertz lass in uns finden.
O herr myn seel durst nach dyr,
Den Geist dyner güte nim nit von myr...
(nach 4 Versen Joachims:)
Amen. Gelobt sy got uberall
Man sol ym dancken in Gluck und Unfall,
Syn fyant sóln sich vor ym schamen.
Wer wiln gân heim in seym namen.

(*Hier gân Joachim und Susann hinweg, und dan kompt der Ehethuvel*). Nachdem dieser — er heißt Runtzifal — sich dem Volke vorgestellt und seine Kniffe ausgeplaudert hat, teilt er mit, daß er dem Ehepaar gram sei, weil es gar zu ehrbar lebe. Gott aber wacht mit hütendem Auge. Er hat Raphael gesandt, der nun den Teufel hinwegweist, und als er sich nicht verscheuchen läßt, mit dem Kreuz nach ihm schlägt; da weicht er:

Auwe, halt inn die hant des Herren,
Die thůt mich vil zu sehr besweren.
Ich kan vor yr nit hie bestain.
Ich můss dis mail von hinnen gan.

Der Engel verheißt allen frommen Eheleuten seinen Schutz. Kaum ist er weggegangen, so ist der Teufel wieder da:

Der Engel meint, ich sei veriagt,
Ich bin aber nit so baldt verzagt. Er weiß jetzt Rat:

[1]) Vgl. Goedeke in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1880 S. 642. — Der Titel lautet: *Susanna, comoedia sacra Georgii Macropedii. Coloniae 1540.* 8° (nach J. de Rothschild, Le Mistère du Vieil Testament V, S. LXX.) Ein Ex. vermochte ich nicht zu finden. In Bamberg ist es nicht. — Daß D. Jacoby, Georgius Macropedius (Progr. des Königst. Gymn. Berlin) 1886, S. 19 die Susanna dem M. abspricht, ist hier ohne Belang.

Susannen nächste nachbarinn
Die ist eyn alte köplerinn,
Die moiss myr dienen in der sachen.
Ich wed, sy wirt sy uneyns machen.
(Hier kompt der Thuvel by Jezabel die alte köplerinn.)

Die alte *vetel* ist zu dem Stück gern bereit. Joachim, der ihr gerade in den Weg läuft, läßt sich aber nicht von ihr bereden, sein Weib zu knechten. Nicht besser gerät es ihr bei Susanna, die sich als freiwillige Dienerin des Gatten fühlt. Die Mutter, die unterdes herangekommen ist, bestärkt sie darin und verjagt die Hexe. *Hier gat Rachel mit yrer tochter in daz hauss, un Runtzifal kumpt widder uff den platz.* Er schäumt vor Wut, daß die Alte so schlecht ihren Auftrag ausgeführt hat. *Hier schleht dèr Thuvel die Vetel, und wirft sie in ein loch:*

Lebendig můstu in abgrund der heln.
Nu wil ich mich widder zu werck steln:
Joachim unn sym weyb ungluck machen.
Sedechias unn Achab mossen myr dienen in der sachen.

Hier bliest der Thuvel die alten an. Sofort erfüllt die beiden heiße Gier nach Joachims Weib. Sie treffen sich auf ihrem Spaziergang und gestehen einander ihre häßliche Leidenschaft. Joachim nimmt Abschied für eine Reise. Susanna befiehlt den Mägden, im Garten ein Bad zu rüsten, da es gar so schönes Wetter sei. Die beiden Alten nehmen die Gelegenheit wahr und *verbergen sich.* Die goldene Sonne erfüllt Susannens Herz mit frommen Gedanken:

Wie wunderlich ist got in sin wercken.
Als man uss den creaturen kan mercken,
Das uss der unachtbar swartzer erden
So schöne blomen entsprossen werden.

Ganz unempfänglich für irdisches Wohlleben ist sie indes gerade nicht:

Gât bringt mir rosen wasser her,
Und venetsche Seif, das ich mich smer.

Dann schickt sie die Mägde weg, nicht ohne ihnen einzuschärfen, die Türe gut zu verriegeln. Da stürzen die Alten, von ihrer Gier überwältigt, hervor und begehren Sündhaftes von Susanna. Aber Drohen, Bitten und alle Sophistik erschüttert deren Treue nicht. Enttäuscht geraten die beiden

in Wut und rufen Nachbarn und Gesinde herbei. Sie hätten bei Susanna einen Jüngling in sündigem Tun gefunden, erzählen sie. Bestürzt eilt Susanna ins Haus; die Mutter geht ihr nach, sie zu trösten. *Hier laissen die alten das gericht berůffen.* Hart verklagen sie Susanna vor den sechs Richtern und verlassen dann die Versammlung. Teils mit Widerstreben beschließen die Richter, Susanna vor sich kommen zu lassen. *Hier kumpt Joachim und sicht die hencker vor sym hauss.* Der gutmütige Henker führt Susanna zum Gericht. Ihr Söhnchen Benjamin fragt angstvoll:

Ach můtter myn, ach můtter myn,
Wair leyden dich die schólmen hyn?
Sus. Ach liebes kynt in tódlich pyn.
Ben. Jr schólmen last mich die můtter myn.

Die Alten wiederholen die Anschuldigung und beschwören sie auf das Haupt der Frau: so muß Susanna zur Steinigung verurteilt werden. Im Gedanken an ein ewiges Leben nimmt sie gefaßt Abschied von den Ihren, und betend erwartet sie den Tod. Da ruft der Knabe Daniel mit lauter Stimme, man solle einhalten, und zeiht die Alten der Verleumdung. Die schelten den Knaben: *iung tellerslecker, der rotznass und pesserlecker.* Das Gericht läßt sich dadurch aber nicht abhalten, daß Daniel die beiden einzeln verhören darf. Sedechias hat Susanna unter einem Pflaumenbaum sündigen sehen: der gotterleuchtete Knabe schilt ihn Lügner. Die Aussage des andern, unter einer Esche habe Susanna verbotener Lust gepflegt, gibt ihm Recht. Die Schelme werden zum Tode verurteilt. Die Todesnot lehrt sie heilsame Betrachtungen:

Mit David schrey ich her zu dyr,
Das dyn grimm werd gemiltert myr,
Nit straff mich in dym zorn, o Her,
Dyn pfeil erschrecken mich gantz sehr.

Die Henker steinigen sie und tragen sie dann weg; leicht ist es gerade nicht:

Botz Velten disser hat vil smer,
Zu tragen ist er marter swer.
Er hat der hüner vil verzert,
Die haben im den bůch beswert.

Lamprecht zu dem volck:
Greifft auch ein wenig zu, ir gesellen,
Vom trinckgelt wir uch schenken wöllen.

Voller Freude über die Rettung der Hausfrau ladet Joachim die Richter, das Volk und Daniel zu einem Freudenschmause ein. Als Susanna dem Knaben dankt, weist der sie auf Gott, der ihn gesandt hat.

Die Inszenierung schwebte Gennep ganz in der Art vor, wie wir sie durch den Bühnenplan kennen gelernt haben. Einen Innenraum machte auch er nicht sichtbar. Das Haus der Susanna — andere verlangt er nicht so ausdrücklich — wird ganz in der Weise angedeutet worden sein. Sicher war auch die Bühne in einzelne Örtlichkeiten abgeteilt. So schreibt er vor: *Hier soll eyn Altar gemacht syn*; der Garten, zu dem eine verschließbare Tür führen sollte, war wohl durch ein Gehege angedeutet, das zugleich den Alten ein sicheres Versteck bieten mußte; auch die Sitze der Richter müssen einen festen Platz gehabt haben, wie aus der raschen Berufung der Versammlung hervorgeht (*Gnato zu den gerichts genoissen: — Vorsichtigenn, weisenn herren — Ich verkundige euerenn eerenn — Ir sult jetzunt kommen zu raitt: — Her Achab das also befollenn hatt. — Hier gân die herren zu gericht sitzen*). Das Loch, die Hölle, in die die alte Kupplerin gestoßen wurde, ergab sich leicht durch die übliche Erhöhung des Bühnenbodens.

1566 haben Kölner Bürger, wie wir gleich hören werden, in Deutz *ire Comedi oder Spiel* zu Fastnacht gehalten.

1568. Am 23. Februar versagt der Rat seine Einwilligung zu einem *Spil*: *Anthonio Anholten und anderen supplicirenten soll angesacht werden, sich des furgenommenen Spils zu enthalten*[1]).

1569. Im nächsten Jahre baten Deutzer den Rat, ein schon aufgeführtes Stück nun auch in Köln spielen zu dürfen.

Das Gesuch lautet:

Ernsthafte Fürsichtig Fürneme Gepietende Liebe herren Scholteihs und Scheffen alhie zu Duitz, negst unser hie unden benannten geneigt willigen gefliessen dienst, Konnen wir E. L. und Gn. dienstlich bittendt antzulangen nit umbghen, demnach wir, doch vorhin, durch ersuchung und erlaubnus unser Scholteissen nun eyn Sonntag off drey die Biblische geschicht und

[1]) Rpr. 24 fol. 25.

Historia von Judith und Holoferni gleich nach der Geschicht und dem Text zu Agieren furgenommen und umb kurtzweil willen alhie zu Duitz gespielet, aber nun uns auch gern zu Collen darmit wolten sehen laissen und auhs vergunstigung und eynes Ersamen Raitz gnedige zulaissung solche Biblische historia daselbst auch agieren und spielen oder zum wenigsten in der Stat mit dem spiel und den personen herumb zutziehen. In ansehung das sonst auch allerlei frembde, fecht, spring, und andere spiel zu Coln vergundt werden, auch weil die Colnische nun ein jair of drei im Fastelabent Ire comedi oder spiel alhie zu Duitz agieret haben, und inen ist vergondt worden, so gelangt demnach unser aller dienstlich fründtlich bittendt an E. L. und Gn. sampt und besonder, wollen uns E. L. Gerichtschreiber von wegen E. L. eyn vorbittschrift an eyn Ersamen Rat der Stadt Coln gunstiglich mittheilen laissen, Uns gnedig zuvergonnen und zulaissen solchs spiell zu Collen eynmoil off zwei auch zu agieren und zu spielen und in der Stat erbar und zuchtig herumbzuziehen und uns sehen zu laissen, Wo umb E. L.: und Gnaden wir solchs in einige wege als gehorsame burger und burgers sön mit frundtwilliger dienstbarkeit und gehorsam wider verdienen und verschulden konnen, sindt wir steits ungesparts fleis geneigt, hiemit E. L.: und Gn. dem Almechtigen Gott in langwerender gesonder wolfart bevehlendt, und umb vertroistliche gunstig Antwort bittendt E. L. und Gn. gehorsame

Johann Sunnder Kerstgen-Becker, Burger alhie.
Paulus Sunnder. Johann und Wernnher Mey,
Theis Baidtz und Paulus Becker Burgers
sön sampt und besonder [1]).

Der Rat zeigt sich als guter Nachbar und erlaubt *den Deutzschen kynd, etlich mal jedoch zuchtig und one rumor hie binnen der stadt zu agiren* [2]). Ob das Spiel der Deutzer etwa mit einer anonymen Bearbeitung der Birckschen Judith, die 1564 in Straßburg dargestellt wurde, zusammenhängt, kann nicht entschieden werden [3]).

1570. Am 15. März wird *etlichen Supplicanten* gestattet, nach Ostern *ein Comoediam* zu spielen [4]).

---

[1]) Theater-Akten des Kölner Stadtarchivs, Bd. I. Über solche Aufzüge vgl. Bolte, Jörg Wickram VI, S. LXXVII f. und XCI f.

[2]) Rpr. 25 fol. 54. [3]) Holstein S. 104. [4]) Rpr. 25 fol. 194.

1573. Es ist zweifelhaft, ob die Notiz vom 17. August: *Die Tornherrn sollen Johannes Erkelenz ubersenden und der kundtschaft der spieler von dem Schultess zuerfurdern*, sich auf das so oft vergeblich untersagte Geldspielen bezieht oder auf eine dramatische Darstellung, woran der Rat Anstoß nahm, wie es im nächsten Jahre geschah[1]).

1574. *Die Thornherrn sollen den Histori spielern ernstlich ansagen, sich des spilens hinfuro zuenthalten uf straf meyner herrn*, ordnet der Rat am 14. Mai an[2]).

1576 wird am 28. Dezember *Adam von Trier und synen gesellen* erlaubt, *Comediam Susannae* zu spielen; doch sollen sie *zuchtich* sein und über fünf Uhr bei der Strafe des Rats die Trommel nicht gebrauchen[3]).

1577. Im folgenden Jahre hören wir am 29. März, daß *den agierenden Historiam Divae Chatharinae soll vergont werden, nach irem begeren zu agieren.*

Am 11. Dezember dürfen *Adam von Trier und consorten Comediam agieren*[4]).

1578. Ein Darsteller einer *Comedia* muß den Rat oder die Sitte durch sein Spiel beleidigt haben, denn nur unter der Bedingung, *den muthwilligen zu vermelden*, dürfen die *Actores* hinfort spielen (24. Januar)[5]).

1583 am 8. Februar wird *Servatio Schillingh uf seyne pitt das Spill zuchtig an handt zunemen, sonder alle trommen und Trommeten*, gestattet[6]). Leider läßt sich nicht entscheiden, ob er mit dem Berufsschauspieler Pancratius Schillingh, der von 1597 an uns mehrfach begegnet, gleichzusetzen ist oder wenigstens derselben Familie entstammt.

1589. Am 10. April erhielten Fremde die Spielerlaubnis: *Als etlich erbar Leut eyn christlich spil zu agieren und begeren die trommen darzu zururen, ist inen vergont by dem, dass sich alhie kurztlich verrichten*[7]).

---

[1]) Rpr. 27 fol. 282. [2]) Rpr. 28 fol. 75.

[3]) Rpr. 29 fol. 167. Da trotz der liebenswürdigen Bemühungen des Herrn Stadtbibliothekars Prof. Dr. Kentenich in Trier sich von A. keine Spur hat finden lassen, wird er vielleicht Kölner Bürger sein.

[4]) Rpr. 29 fol. 230 und 238. [5]) Rpr. 29 fol. 362.

[6]) Rpr. 34 fol. 6. [7]) Rpr. 39 fol. 147.

Am 16. Juni gab dann der Rat gleich für zwei dramatische Darstellungen seine Einwilligung: *Uf relation Doktoren . . . ist zugelassen, eyne Comediam zu agieren. Demgleich eyne Historia von eynem Wunderwerck eynes jungen Mätgens*[1]).

1591. Ein großer Liebhaber des Theaters war der *boichsetzer geselle* Conradt Lewen, der allein in dem Jahre drei Spiele ins Werk richtete und uns noch mehrfach begegnen wird.

Am 22. Februar wird ihm gestattet, eine *Comedia de Cesare Augusto* zu spielen. Es wird sich wohl um die deutsche Übertragung des *Julius redivivus* von Nicodemus Frischlin handeln, die des Verfassers Bruder Jacobus 1585 zuerst in Speyer hatte erscheinen lassen[2]).

Die Furcht des Rats vor der Reformation spiegelt sich in der am 1. Mai erteilten Erlaubnis wieder: *Actio Comediae. Uff supplicieren Conradt Lewen, so ferne dan in der Historia nicht neues, so (soll) ime dieselbe zu agieren zugelassen seyn*[3]).

Ein alter Bekannter begegnet uns in *der Comedien von Homuli*, die zu spielen Lewen am 6. November erlaubt wird; es ist Genneps Spiel, das noch immer beliebt war und noch 1669 eine Neuauflage erlebte[4]).

---

[1]) Rpr. 39 fol. 190.

[2]) Rpr. 41 fol. 155. — Vers 948/49 des Originals lautet: *Eundem Romanus Pontifex Inauguratum a se salutat Augustum atque Caesarem* (Lateinische Literaturdenkm. des XV. u. XVI Jh., Bd. 19, S. 72). Ebd. die Bibliogr. der Übertragung S. LXXX. In der Übersetzung heißt die Stelle: *Der Romisch Bischoff noch zu Rom, — Wulcher hat eines Papstes Nam, — Grust ihn Augustum und mehrer — Dess Römischen reichs derselbig lehrer* (S. 94 des Augsburger Ex. von 1585). — Eine deutsche Bearbeitung des Caesarstoffs ist dem Verfasser aus der Zeit nicht bekannt geworden. Vgl. Max Koch in der Zeitschrift f. vergleichende Literaturgeschichte IV, 396 (Rez. zu G. Mix, Zur Geschichte der Caesartragödien).

[3]) Rpr. 41 fol. 191.

[4]) Rpr. 42 fol. 88 — s. Goedeke, Every-Man. S. 211f.

Lebenslauf.

Ich wurde am 7. Dezember 1890 zu Köln a. Rh. als Sohn des Rentners Arnold Niessen und seiner Gattin Gertrud geb. Buchholz geboren. Ostern 1910 erwarb ich das Reifezeugnis des Realgymnasiums in der Kreuzgasse zu Köln. In der Absicht, mich als Dramaturg der Bühne zu widmen, suchte ich mich vor allem mit der Geschichte der deutschen Literatur und der Kunstwissenschaft vertraut zu machen. Ich nahm Teil an Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Dozenten: Lask, Petsch, F. A. Schmid, Sütterlin, Thode, v. Waldberg (Heidelberg); P. Clemen, Litzmann (Bonn); Burger, Fischer, Voll, Kutscher, Muncker, Wolters (München); Dessoir, Katzenstein, R. M. Meyer, Roediger, Roethe, E. Schmidt, v. Wilamowitz-Moellendorf (Berlin); Erhardt, Golther, v. Salis, Utitz (Rostock). Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Wolfg. Golther, der mir durch drei Semester mit freundlichem Rate helfend zur Seite stand.

Das Rigorosum bestand ich am 29. Juli 1913.